اُردو میں
مابعد جدید تنقید
(اطلاقی مثالیں، مسائل وممکنات)
ڈاکٹر الطاف انجم

اُردو میں

مابعد جدید تنقید

(اطلاقی مثالیں، مسائل و ممکنات)

ڈاکٹر الطاف انجم

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

یہ کتاب قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی کے مالی تعاون سے شائع کی گئی ہے

URDU MEIN MA BA'D JADEED TANQEED

(Atlaqi Misalen, Masail-o-Mumkinat)

by

Dr. Altaf Anjum (Assistant Porfessor Urdu)
Directorate of Distance Education
University of Kashmir, Srinagar (J&K)-190006
Cell No. 9419763548
E-mail: altafurdu@gmail.com

Year of Edition Dec. 2013
ISBN 978-93-5073-315-8
Rs. 242/-

نام کتاب	:	اُردو میں مابعد جدید تنقید (اطلاقی مثالیں، مسائل وممکنات)
مصنف وناشر	:	ڈاکٹر الطاف انجم
صفحات	:	۴۸۰
تعداد	:	۵۰۰
اشاعت اول	:	دسمبر ۲۰۱۳ء
قیمت	:	۲۴۲ روپے
مطبع	:	عفیف پرنٹرس، دہلی۔۶

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE
3108, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)
Ph: 23214465, 23216162, Fax: 0091-11-23211540
E-mail: info@ephbooks.com,ephdelhi@yahoo.com
Website: www.ephbooks.com

انتساب

//

تسلیمہ جان، فاطمہ الطاف اور محمد ابراہیم

کے نام

جن کی معصوم اور مبہم مسکراہٹیں ہر دم میرے

حوصلوں پر مہمیز کا کام کرتی ہیں۔

//

جس سے جگرِ لالہ میں ٹھنڈک ہو وہ شبنم

گل ہائے رنگ رنگ سے ہے زینتِ چمن

اے ذوقؔ! اس جہاں کو ہے زیب اختلاف سے

''ہندوستان میں عام طور پر ادباء کو زمانۂ حال کے فن
تنقید کے اصولوں سے واقفیت نہیں ہے۔اس واسطے یہ بھی
مفید ہوگا کہ آپ انگریزی میں چند مستند اور مشہور کتابیں
پڑھیں۔ ان کے طرزِ بیاں اور اندازِ تنقید سے آگاہی
حاصل کریں ۔اگر آپ ان کے اصولوں اور ان کے
اسلوب کو اختیار کر سکیں تو یہ بجائے خود اُردو زبان کی بڑی
خدمت ہوگی۔''

علامّہ اقبالؔ

بخشے ہے جلوۂ رنگ ذوقِ تماشا غالبؔ
چشم کو چاہیئے ہر رنگ میں وا ہوجانا

فہرست

☆☆☆☆☆

”یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا مغربی شعریات ہمارے کلاسیکی
ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے کافی نہیں؟ اس کا مختصر سا
جواب یہ ہے کہ مغربی شعریات ہمارے کلام میں معاون
ضرور ہو سکتی ہے بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مغربی شعریات
سے معاونت حاصل کرنا ہمارے لیے ناگزیر ہے لیکن یہ
شعریات اکیلی ہمارے مقصد کے لیے کافی نہیں ۔ اگر
صرف اس شعریات کو استعمال کیا جائے تو ہم اپنی کلاسیکی
ادبی میراث کا پورا حق نہ ادا کر سکیں گے ۔اور اگر ہم ذرا
بد قسمت ہوئے ، یا عدمِ توازن کا شکار ہوئے ،تو مغربی
شعریات کی روشنی میں جو نتائج ہم نکالیں گے وہ غلط، گمراہ
کن اور بے انصافی پر مبنی ہوں گے۔“

شمس الرحمٰن فاروقی

اظہارِ تشکّر

سب سے پہلے میں اللہ تعالیٰ کا سراپا ممنون و مشکور ہوں جس نے مجھ پر عنایتِ خاص فرما کر مجھے انسان کے قالب میں ڈھال کر پیدا کیا اور نطق جیسی ممتاز خصوصیات سے متصف کر دیا، جس کی بدولت میں لفظ و معنی کی شناسائی کی حِس سے بہرہ مند ہوا۔ یہ اُسی کریم و رحیم کا فیض ہے کہ میں اپنی ادب فہمی کی اس ادنیٰ سی کوشش کو آپ تک پہنچانے کی جسارت کر رہا ہوں۔

اس کتاب کو پایہ تکمیل تک پہنچانے کے لیے کئی اہم شخصیات شکریے کا استحقاق رکھتی ہیں، جن میں میرے والدین محترم و مکرم خواجہ غلام محی الدین آہنگر صاحب اور محترمہ راجہ بیگم صاحبہ خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ میں ان کا منت پذیر ہوں کہ انھوں نے میری تعلیم و تربیت پر خصوصی توجہ دے کر مجھے عمر بھر گھر کی مصروفیات سے بے نیاز کر دیا۔ نیز تعلیمی میدان میں علامہ اقبال کے اس شعر کے مصداق۔

بادِ مخالف سے نہ گھبرا تو اے عقاب

یہ تو چلتی ہے تجھے اونچا اڑانے کے لیے

میری پیٹھ ٹھونکتے رہے اور ہر طرح کی ضروریات کی فراہمی میں ہمیشہ محدود وسائل کے باوجود فراخ دِلی اور خندہ پیشانی سے خوب سے خوب تر کی جستجو کا سبق پڑھاتے رہے۔ میں اپنی خوش دامن صاحبہ محترمہ سارا جان صالحہ اور برادرانِ نسبتی محترم شہناز احمد اور محترم شفیق احمد کا ان کی دعاؤں اور رفاقتوں کے لیے شکریہ ادا کر رہا ہوں۔ میں اپنی بڑی بہن شائستہ اور بہنوئی یاسر احمد شیخ صاحب کا تہہ دل سے ممنوں ہوں کہ اُن کی حوصلہ افزائی نے ہمیشہ میرے حوصلوں پر مہمیز کا کام کیا۔ میرے چھوٹے بھائی جاوید احمد آہنگر صاحب کا میں خصوصیت کے ساتھ شکریہ ادا کرتا ہوں کہ انہوں نے کبھی کبھار جزوی طور پر گھر کی بعض ذمہ داریاں اپنے معصوم اور ناپائیدار کندھوں پر لے کر مجھے اس مقام پر پہنچنے کا ماحول اور موقع فراہم کیے۔ میں اپنی چھوٹی بہن تسلیمہ جان کو زندگی کے کسی بھی میدان میں بھول نہیں سکتا ہوں کہ اس کے معصوم مگر مبہم سوالوں کا جواب دیتے ہوئے مجھے زندگی کرنے اور جینے کے کم و بیش تمام آداب میسر ہوئے۔ اس کا شکریہ ادا کرتے ہوئے نہ معلوم میری آنکھیں کیوں نم ہیں؟ اپنی اولادوں فاطمہ الطاف اور محمد ابراہیم کا ذکر ہر لحاظ سے مناسب ہے کہ جن کی اٹکھیلیاں مجھے اپنے بچپن کے زمانے کی یاد دلاتی ہیں۔ وہ مجھے اس کتاب کے مختلف تکمیلی مراحل کے دوران اس کے لیے درکار ضروری اشیاء کی ترتیب الٹ دیتے اور میں بزبانِ میر انشاء اللہ خان انؔشاء کہتا رہتا ہے

تجھے اٹھکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں

اللہ ان کا حامی و ناصر ہو اور انہیں زندگی کے دشوار گزار مراحل سے ہمت و حوصلے کے ساتھ گزرنے کی توفیق عطا فرمائے۔ آمین

اس کتاب کی معنوی اور صوری خصوصیات کا سہرا میں پروفیسر قدوس جاوید، سابق صدر شعبۂ اُردو، کشمیر یونیورسٹی کے سر رکھنا چاہتا ہوں جنہوں نے مجھے اس کتاب کو مکمل کرنے کی تحریک دی اور قدم قدم پر میری راہ نمائی کی۔ میں ان کا صمیمِ قلب سے شکر گزار ہوں۔ ان کی ذات ایک اعلیٰ انسان اور مخلص استاد کی ثنوّیت کا استعارہ ہے۔ میں اپنے محسن اساتذۂ کرام پروفیسر محمد زمان آزردہ، پروفیسر نذیر احمد ملک، پروفیسر مجید مضمر (مرحوم)، پروفیسر بشیر احمد نحوی، پروفیسر محبوبہ وانی، ڈاکٹر منصور احمد منصور، ڈاکٹر فرید پربتی (مرحوم)، ڈاکٹر عارفہ بشریٰ، پروفیسر شاہد حسین، جناب خورشید احمد نجار، پروفیسر ارتضٰی کریم، پروفیسر یوسف سرمست اور ڈاکٹر شمس الہدیٰ دریابادی کا شکریہ ادا کرنا اپنا خوشگوار فریضہ تصور کرتا ہوں۔ یہی وہ اصحاب ہیں جنہوں نے مجھ میں علم و ادب کی جوت جگا کر میری ذہن سازی کا کام کیا۔ ان کرم فرماؤں کی رفاقتیں نعمتِ غیر مترقبہ کی مانند علم و ادب کی جستجو میں قدم قدم پر میرے شاملِ حال رہیں۔

اس کتاب کی تصنیف اور ترتیب و تدوین میں پروفیسر گوپی چند نارنگ، جناب شمس الرحمٰن فاروقی، پروفیسر وزیر آغا، پروفیسر وہاب اشرفی، پروفیسر حامدی کاشمیری، پروفیسر مغنی تبسّم (مرحوم)، پروفیسر ابوالکلام قاسمی، پروفیسر بیگ احساس، پروفیسر شافع قدوائی، پروفیسر عتیق اللہ اور پروفیسر قاضی افضال حسین کی تحریریں کافی حد تک میرے معاون و مددگار ثابت ہوئیں۔ میں

ان کے بلواسطہ تعاون اور گراں قدر مشوروں کا بدل شکریہ جیسے الفاظ سے ادا نہیں کر سکتا۔ڈاکٹر ناصر عباس نیّر کا خصوصی طور پر شکریہ اس لیے مجھ پر واجب ہے کہ اُن کی بصیرت افروز اور علمیت سے بھر پور تحریروں سے میں نے قابلِ لحاظ حد تک استفادہ کیا ہے۔حق تو یہ ہے کہ اگر اُن کی تحریریں میرے سامنے نہیں ہوتیں تو شاید ہی یہ کتاب اس حالت میں بیل منڈھے چڑھتی۔

اپنے دوستوں بالخصوص ڈاکٹر اعجاز اشرف،ڈاکٹر عرفان عالم،ڈاکٹر شیخ عقیل احمد، ڈاکٹر مشتاق احمد گنائی ، مشتاق حیدر،محمد عظمت اللہ خان (حیدرآباد)، شہاب الدین (کیرالا)،ڈاکٹر طارق مسعودی،ڈاکٹر محی الدین زور کشمیری اور صوفی عبدالرشید کا شکریہ ادا کرنا میری واجبات میں شامل ہے جن کی دعاؤں اور حوصلہ افزائی سے میں منزل کے اس مقام پر کھڑا ہوں۔اس کتاب کے کمپوٹر کاتب جناب ضمیر احمد میر خصوصی شکریے کے مستحق ہیں کہ انھوں نے برق رفتاری کے ساتھ کتابت کر کے میرے کام کو قبل از وقت مکمل کیا۔

مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجیے کہ ڈاکٹر نُصرت جبین کے تعاون اور اصرار کے بغیر یہ کتاب شاید آپ کے ہاتھوں تک نہیں پہنچتی۔انھوں نے زندگی کے ہر موڑ پر اپنی دانش مندی اور صبر و تحمل کا مظاہرہ کر کے ''شریکِ رنج و راحت'' ہونے کا عملی ثبوت فراہم کیا۔اپنے نونہالوں کے تیئں میری اکثر ذمہ داریاں نصرت نے اپنے نازک کندھوں پر اُٹھا کر مجھے گویا بے نیاز و بے پروا کر کے کتاب مکمل کرنے کے لیے خوب صورت لمحات فراہم کیے۔ انھوں نے اپنی ازدواجی زندگی کے حسین ترین دن قربان کر کے اس کتاب کی پروف خوانی نہایت ہی توجہ اور دل چسپی سے کی۔میں جب بھی اپنے تدریسی کیریر اور علمی و ادبی زندگی

میں اِن کے کردار پر نظر ڈالتا ہوں تو ہمیشہ زبان پر یہ شعر تلملا اٹھتا ہے۔

میرے ساتھ چلنے والے تجھے کیا ملا سفر میں
وہی دکھ بھری زمیں ہے وہی غم کا آسماں ہے

ان کے لیے شکریے کے رسمی اور روایتی الفاظ ہیچ معلوم ہوتے ہیں بس یہی کہوں گا۔

جذبات اِک عالمِ اکبر ہے الفاظ کی دنیا چھوٹی سی
اظہار تشکر کیوں کر ہو، یہ جرأت، جرأتِ بے جا ہے

طالبِ دعا

ڈاکٹر الطاف انجم

اسسٹنٹ پروفیسر اُردو

نظامت فاصلاتی تعلیم، کشمیر یونیورسٹی حضرت بل سری نگر

تاریخ ۹ر جنوری، ۲۰۱۴ء

''تھیوری کی بحث بے شک نظریہ سازی کی بحث ہے لیکن
اس کا مقصد نہ کوئی نئی تحریک چلانا ہے نہ ضابطہ متعین کرنا۔
نئی تھیوری سرے سے ضابطہ نافذ کرنے یا نظام وضع کرنے
ہی کے خلاف ہے، بلکہ ہر طرح کی سابقہ ضابطہ بندی کی نفی
کرتی ہے، کیوں کہ تمام ضابطے اور نظام بالآخر کلیت
پسندی اور جبریت کی طرف لے جاتے ہیں اور فکری و تخلیقی
آزادی پر پہرہ بٹھاتے ہیں۔نئی تھیوری کی سب سے بڑی
یافت زبان وادب وثقافت کی نوعیت و ماہیئت کی وہ آگہی
ہے جو معنی کے جبر کو توڑتی ہے اور معنی کی طرفوں کو کھول دیتی
ہے۔متن ہرگز خودمختار وخودکفیل نہیں ہے کیوں کہ اخذِ معنی کا
عمل غیر مختتم ہے۔''

گوپی چند نارنگ

مقدمہ

اُردو تنقید سوا سو سال کا عرصہ گزارنے کے بعد آج ادب فہمی کے ضمن میں بیک وقت قاری، مصنف، قرأت، ثقافت اور زبان جیسے عناصرِ خمسہ کی متحرک شمولیت پر اصرار کررہی ہے۔ یہ بات مسلّم ہے کہ فنّی استحکام کے ساتھ ساتھ تاریخ معاشرت، سیاست، ثقافت اور تہذیب کے پختہ شعور سے ہی خوب صورت ادب پارے وجود میں آئے ہیں۔ اس حقیقت کے باوجود بھی ہر دور میں ادب کی تخلیق و تفہیم کے مختلف پیمانے وضع ہوتے رہے، اُس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ زندگی ہر آن بدلتی ہے اور اس طرح اس کے متعلقات کا بدل جانا بھی ناگزیر بن جاتا ہے۔ ادب اسی زندگی کے مختلف مظاہر کے ترجمان کے بطور اپنی اساس قائم رکھے ہوئے ہے۔ مطلب سخن یہ کہ جب زندگی کی قدریں سماجی، سیاسی، ثقافتی اور علمی انقلابات کی وجہ سے بدل جاتی ہیں تو ادبی موضوعات اور اسالیب میں بھی تغیر و تبدل کی لیل و نہار کا مشاہدہ بہ طرزِ احسن کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح ادب کی قدر سنجی کے معیارات میں بھی تبدیلی کے عناصر در آتے ہیں۔

اُردو میں ادب کے تعین قدر کے سلسلے میں مختلف ادوار میں مختلف معیارات قائم

کیے گئے ہیں۔اُردو تنقید نے دوسری منثور اور منظوم اصناف کی طرح مغربی ادب سے اخذ و استفادہ کر کے اپنے دامن کو وسعت بخشی۔ بیسویں صدی کے ربع آخر میں اُردو میں نئے تنقیدی نظریات متعارف کیے گئے جنھوں نے کچھ لوگوں کے نزدیک یقیناً ادب کی قدر سنجی کے نئے ابواب وا کیے ہیں۔تھیوری کے تحت سامنے آنے والے ان تنقیدی نظریات میں ساختیاتی تنقید، پس ساختیاتی تنقید، نئی تاریخیت ، قاری اساس تنقید، بین المتونیت، امتزاجی تنقید، اکتشافی تنقید، تانیثی تنقید، نو مارکسی تنقید، مابعد نو آبادیاتی تنقید اہمیت کے حامل ہیں۔ اُردو میں ناقدین کی ایک صف ایسی بھی ہے جن کو ان تنقیدی نظریات میں اُردو ادب کی ترقی کی بجائے تنزل کے آثار نظر آ رہے ہیں کیوں کہ یہ لوگ اپنے مخصوص اور متعصّبانہ رویے کی وجہ سے مشہور بھی ہیں اور مجبور بھی۔ مابعد جدید تنقیدی تھیوری اسی رد و قبول کی وجہ سے پچھلی تین دہائیوں سے ادبی حلقوں میں بحث و تمحیص کا موجب بنی ہوئی ہے۔ان تنقیدی نظریات کی تشریح و توضیح کئی معتبر رسائل و جرائد میں کی گئی اور ان کے عملی یا اطلاقی نمونے بھی پیش کیے گئے لیکن پھر بھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ کہیں کچھ کم ہے۔بعض معترضین نے یہاں تک کہہ دیا ہے کہ یہ مغرب کے نو آبادیاتی اور استعماراتی ایجنڈے ہیں لیکن بہ حیثیت مجموعی اُردو میں ان مابعد جدید تنقیدی نظریات کے اطلاقی امکانات اور ان کی اطلاقی دشواریوں پر خال خال ہی کوئی تحریر نظر آتی ہے۔ میں نے نئے ادبی اور تنقیدی paradigm سے اپنی دلچسپی کو ملحوظِ نظر رکھتے ہوئے اس عنوان یعنی ’’اُردو میں مابعد جدید تنقید (اطلاقی مثالیں، مسائل اور ممکنات)‘‘ پر باضابطہ کتاب لکھنے کا فیصلہ لیا۔ میں نے حتی المقدور اپنی علمی اور ادبی بساط کے

مطابق اس موضوع سے انصاف کرنے کی کوشش کی ہے۔ میں اس کوشش میں کہاں تک کامیاب ہوا اور کہاں پر کوتاہیاں سرزد ہوئی ہیں اس کا فیصلہ آپ پر چھوڑ دیتے ہیں۔ یہ کتاب مندرجہ ذیل پانچ ابواب پر مشتمل ہے جن کی تفصیل اختصار کے ساتھ پیش کی جارہی ہے۔

اس کتاب کا پہلا باب ''اکیسویں صدی میں ادبی تنقید: مناصب و مقاصد'' ہے جس میں تنقید کے روایتی اور مابعد جدید مفہوم اور دائرہ کار کو نہایت ہی تفصیل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ نیز اُردو کے معتبر اور نظریہ ساز ناقدین کی آراء سے اس باب کو زیادہ سے زیادہ جامع اور وقیع بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔

دوسرا باب ''اُردو میں جدیدیت اور نئے تنقیدی تصورات کی آمد'' کے عنوان سے کتاب میں شامل ہے۔ اس باب میں جدیدیت کے رجحان پر مفصل بحث کرتے ہوئے اس کے فکری اور فلسفیانہ پس منظر پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہ باب دوسرے ابواب سے اس لیے قدرے ضخیم ہے کہ اس میں مغرب میں جدیدیت کی تاریخ اور اس کے مختلف مراحل پر سیر حاصل بحث کی گئی ہے۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ اُردو میں نئے تنقیدی تصورات کی آمد کا سلسلہ باضابطہ طور پر جدیدیت کے تحت ہی شروع ہوا۔ اسی دور میں نئی تنقید، ہیئتی تنقید اور ساختیاتی تنقید کے نظریات اُردو میں مقبول اور متعارف ہوئے۔ اس باب میں ان تینوں نظریات نقد سے مدلّل اور مفصّل انداز میں بحث کی گئی ہے۔

تیسرا باب ''اُردو میں مابعد جدیدیت اور اس کے تنقیدی نظریات'' ہے جو اس کتاب کا سب سے ضخیم ہونے کے ساتھ ساتھ اہم باب بھی ہے۔ اس باب کے تین ذیلی

ابواب ہیں۔ پہلے ذیلی باب میں مابعد جدیدیت کے مفاہیم اور مبادیات پر مستند اور معتبر حوالوں کی مدد سے نہایت ہی تفصیل کے ساتھ بحث کی گئی ہے۔ دوسرے ذیلی باب میں جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مابین مماثلت کو بیان کرنے کے علاوہ ان کی آپسی مغائرت کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ تیسرا ذیلی باب مابعد جدید تنقید کے مختلف تنقیدی نظریات کو محیط ہے۔ اس میں جن مختلف نظریات کو تفصیل کے ساتھ تحریر کیا گیا ہے ان میں لاتشکیلی تنقید، تانیثی تنقید، قاری اساس تنقید، نئی تاریخیت ، بین المتونیت، امتزاجی تنقید اور اکتشافی تنقید شامل ہیں۔

کتاب کا چوتھا باب ''مابعد جدید تھیوری: اطلاقی مثالیں، مسائل اور ممکنات'' ہے۔ اس باب کو حتی المقدور، جامع ، پرمغز اور منفرد بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کو تین ذیلی ابواب میں منقسم کیا گیا ہے:

(۱) مابعد جدید تھیوری کی اطلاقی مثالیں

(۲) مابعد جدید تھیوری کے اطلاقی مسائل

(۳) مابعد جدید تھیوری کے اطلاقی امکانات۔

پہلے ذیلی باب کو مزید دو حصوں:

(۱) مابعد جدید تھیوری کا اطلاق اُردو فکشن پر اور

(۲) مابعد جدید تنقید تھیوری کا اطلاق اُردو شاعری پر

میں تقسیم کیا گیا ہے۔ یہ باب اس کتاب کا لبِ لباب ہے۔ اس کو ممکنہ حد تک معروضی

(objective) انداز میں پیش کرنے کی سعی کی گئی۔ نیز اسی باب میں آپ کو اس کتاب کے قائم کردہ تحقیقی مفرضات (Research Hypothesis) اپنے منطقی اور استدلالی نتائج کے ساتھ تکمیلیت کے مراحل طے کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

متذکرہ ابواب کے بعد ان کا ''خلاصہ بحث'' کے عنوان سے خلاصہ پیش کیا گیا ہے جس میں ان چاروں ابواب کا اجمالاً ذکر کیا گیا ہے اور یہ پوری کتاب کے بنیادی مقدمات کو محتوی ہے۔ اس میں خاص طور سے اُن ناقدین کی نظری تنقید کے میدان میں پیش کی گئیں خدمات کا اختصار کے ساتھ جائزہ لیا گیا ہے جنھوں نے اُردو تنقید میں نظریہ سازی کا کام کیا اور جو تھیوری کے معاملے میں تشریح و توضیح اور اطلاق کے مختلف مراحل میں پیش پیش رہے۔ اس سلسلے میں گوپی چند نارنگ، وزیر آغا، شمس الرحمٰن فاروقی، حامدی کاشمیری اور ناصر عباس نیّر کی نظریاتی تنقید کا تعارف پیش کیا گیا ہے نیز وہاب اشرفی، ابوالکلام قاسمی، عتیق اللہ، قاضی افضال حسین، قدوس جاوید، ظہور الدین، قمر جمیل، فہیم اعظمی، شافع قدوائی، مولا بخش، جیسے ممتاز ناقدین کی تنقیدی خدمات کا بھی اجمالی جائزہ اس باب کا حصّہ ہے۔ ہر چند کہ ان ناقدین کے علاوہ بھی کئی حضرات نے جدیدیت، مابعد جدیدیت، تھیوری جیسے موضوعات پر وقتاً فوقتاً لکھا ہے تاہم اس باب میں ان ہی ناقدین کو زیرِ بحث لانے کی کوشش کی گئی ہے جنھوں نے اِن مباحث کو باضابطہ طور پر اپنی فکری زندگی کا مستقل حصّہ بنایا اور ادبی منظرنامے پر اپنی شناخت انھی موضوعات کی مدد سے کروائی۔

نظریاتی تنقید پر مشتمل اس حقیر اور ادنیٰ کام کو بغیر کسی علمی یا ادبی دعویٰ کے قارئین

کرام کی خدمت میں اس معروض کے ساتھ پیش کیا جا رہا ہے کہ یہ دراصل مابعد جدیدیت اور تھیوری اس کے تحت سامنے آئے مختلف اور متنوع تنقیدی نظریات کی تفہیم و تعبیر کی ایک طالبِ علمانہ کاوش کی کتابی شکل وصورت ہے۔

ڈاکٹر الطاف انجم

اسسٹنٹ پروفیسر اُردو

نظامت فاصلاتی تعلیم، کشمیر یونیورسٹی حضرت بل سری نگر۔۱۹۰۰۰۶

تاریخ ۹ / جنوری، ۲۰۱۴ء

اکیسویں صدی میں ادبی تنقید

(مناصب ومقاصد)

ترقی پسند تحریک کے بعد اُردو ادب میں فنّی اور فکری سطح پر نمایاں تبدیلی کے ڈانڈے برصغیر کی آزادی اور تقسیم کے المیے سے جا کر ملتے ہیں۔اس طرح ہماری علمی اور ادبی تاریخ میں سن ۴۷ء ایک بنیادی حوالے کے طور پر اُجاگر ہوا ہے۔ ہماری جملہ منظوم اور منثور اصناف تغیر و تبدل کے عناصر سے ہم آہنگ ہوئیں اور اس طرح ۱۹۶۰ء کے بعد اُردو میں تنقید کے مختلف اور متنوع رجحانات اور نظریات سامنے آئے ہیں۔اس لحاظ سے اگر لفظ ''تنقید'' کی معنوی اور اطلاقی وسعت و جامعیت کو ملحوظِ نظر رکھ کر اس کو'ادب کا دماغ'' کے نام سے موسوم کیا جائے تو مبالغہ نہ ہوگا۔اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ ادبی تخلیق جہاں ذات، حیات اور کائنات کے حوالے سے تجربات و محسوسات اور واردات و کیفیات کے نت نئے جلوے فنّی اور جمالیاتی دروبست کے ساتھ بکھیرتی ہے وہیں تنقید ان جلوؤں کے اندرون میں اُتر کر یہ بتاتی ہے کہ ادبی تخلیق کے کس جلوے کے کتنے اور کیسے پہلو اور مضمرات ہیں۔اس اعتبار سے ادبی تخلیق، تخلیق کار کے داخلی وجود کے اندر سے نموّ پذیر ہونے والی روشنی ہے اور تنقید روشنی کی کرنوں کو گرفت میں لیکر روشنی کے ماخذات کی نشاندہی کرنے کی ادبی کوشش۔ 'ادب کا دماغ' سے ہم یہاں پر ایک ایسا نظام مراد لیتے ہیں جو کسی بھی ادبی تخلیق کی ماہیت، اس کے انفرادی یا اجتماعی، سماجی و ثقافتی سروکار، تخلیق ادب کے لیے مناسب و موزوں

ماحول، آمد اور آورد کے اسرار و رموز، شعر و ادب کی اخلاقی، مذہبی اور علمی اقدار اور تقاضے اور فنّی و جمالیاتی لوازمات جیسے اہم اور بنیادی نکات سے تعلق رکھتا ہے۔ تنقید ادبی تخلیق میں عام طور پر کسی موضوع، خیال یا تجربے کے تکثیری طرفوں یا پہلوؤں (Plural Aspects) کو کھولتی ہے کیونکہ جدید تنقید کے حوالے سے تنقید کا ایک بنیادی فریضہ متن کے الفاظ (تشبیہ و استعارہ، علامت و پیکر، ترکیب و اصطلاح) کے دوسرے پن (Otherness) کو بے نقاب کرنا ہے تاکہ متن کی معنیاتی و تعبیراتی تکثیریت سامنے آسکے۔ یہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ مابعد جدیدیت کی رُو سے کوئی نظام اور کوئی بڑی روایت / مہابیانیہ (Grand Narrative) حتمی اور مستقل ہے اور نہ ہی کوئی لفظ متن میں استعمال ہونے کے بعد لازمی طور پر طے شدہ معنی دیتا ہے کیونکہ متن قرأت کے بعد قاری کے ذہن میں کسی معنی کی تشکیل یا ردِ تشکیل خود کرتا ہے لیکن اس کا انحصار قاری کے ذوق و ظرف اور ادبی روایت سے آگہی اور وابستگی پر بھی ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج تنقید کے منصب اور ماہیئت کی نوعیت وہ نہیں رہ گئی ہے جو بیس سال پہلے آل احمد سرور اور احتشام حسین کے زمانے میں تھی۔ مثلاً اولا الذکر نے تنقید کے منصب کے تعلق سے بہت پہلے لکھا تھا کہ 'تنقید کا کام فیصلہ ہے۔ تنقید، دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کر دیتی ہے۔ تنقید وضاحت ہے، صراحت ہے، ترجمانی ہے، تفسیر ہے، تحلیل ہے، تجزیہ ہے، تنقید قدریں متعین کرتی ہے ادنیٰ اور اعلیٰ، جھوٹ اور سچ، پست اور بلند کے معیار کو قائم کرتی ہے۔'[1] لیکن آج مابعد جدید ادبی تصور کے حوالے سے تنقید کے منصب و ماہیئت کی نوعیت بدل گئی ہے۔ اس لیے کم لوگوں کو اس کا اندازہ ہے کہ تنقید کا فقط یہ منصب

نہیں کہ وہ صرف معاصرین پر لکھے۔تنقید میں فلسفۂ ادب یا تھیوری یا شعریات کی بحثیں بھی ہوں گی، Cannon کی بحثیں بھی ہوں گی اور جو معاصرین میں جو Contemporary ادب لکھا جارہا ہے وہ بھی زیرِ بحث آئے گا''۔[۲]

ایک اور جگہ تنقید کے ساتھ ساتھ تنقید نگار کے طریقہ کار پر بھی روشنی ڈالتے ہوئے لکھا گیا ہے کہ:

''ہر چند کہ تنقید کا کام افہام وتفہیم، سخن فہمی اور قدر سنجی ہے لیکن ہر قدر سنجی چونکہ بعض اصولوں اور فکری رویّوں کی بناء پر ہوتی ہے نیز یہ کہ ادب شناسی کی پانچ رکنی ساخت یعنی مصنف، قاری، متن، زمانہ اور زبان میں سے آپ کا فوکس کس چیز پر ہے اور قدر شناسی کے عمل میں آپ زیادہ مدد کس چیز سے لیتے ہیں یہ اور ایسے دوسرے وجوہ کی بناء پر ہر نقاد دوسرے نقاد سے الگ پہچانا جاسکتا ہے۔ یہ سب کچھ ترجیحات کی بناء پر بھی ہوتا ہے اور غلط وصحیح کی بناء پر بھی۔ حالانکہ تنقید پرکھتی فن پارے کو ہے لیکن رویّوں کے فرق کی وجہ سے ایک کا صحیح دوسرے کا غیر صحیح پہلے بھی ہوسکتا ہے۔ چنانچہ تنقید کی دنیا بھی تخلیق کی دنیا کی طرح اختلافات کی دنیا ہے۔ لیکن تخلیق کی دنیا میں اختلافات متصادم نہیں

ہوتے یا کم متصادم ہوتے ہیں جبکہ تنقید کی دنیا میں یہ مسلسل

متصادم ہوتے ہیں بلکہ تنقید کی دنیا میدانِ کارزار ہے۔''[۳]

اور یہ حقیقت ہے کہ اُردو میں فی زمانہ لفظ تنقید کافی متنازعہ فیہ بن چکا ہے اور تنقید کا میدان..... میدانِ کارزار بن چکا ہے اسی وجہ سے ادبی تنقید اور غیر ادبی تنقید میں امتیاز کرنا مشکل ہی نہیں بہت حد تک ناممکن عمل بنا ہوا ہے۔ اس کے لئے عصرِ حاضر کی کئی ثقافتی اور فکری تبدیلیاں بلاواسطہ یا بلواسطہ طور پر ذمہ دار ہیں۔ مغربی فکر و اقدار کی یلغار کے باعث مشرقی زبانوں اور بالخصوص اُردو میں نئے تفکیری رویّے رفتہ رفتہ اپنا مقام بنانے لگے ہیں۔ جن سے اُردو زبان کے ساتھ ساتھ اُردو ادب کی شعریات بھی محسوس و نامحسوس حد تک متاثر ہوتی ہے۔ اس طرح تنقید کا منظر نامہ بھی ناگزیر بدلتی ہوئی مابعد جدید ثقافتی صورت حال (Post Modern Cultural Condition) سے اچھوتا نہیں رہا ہے۔ نتیجے کے طور پر تنقید کی صورت حال بظاہر غیر یقینی بن کر رہ گئی۔ عہدِ حاضر کے ممتاز نقاد اور دانشور شمس الرحمٰن فاروقی نے اس کا نقشہ اس طرح کھینچا ہے:

''تنقید کیا ہے؟ اس سوال کا جواب شاید بہت تشفی بخش نہ ہو

لیکن تنقید کیا نہیں ہے؟ اس کا جواب یقیناً تشفی بخش اور

بڑی حد تک قطعی ہو سکتا ہے''۔[۴]

لیکن فاروقی کی اس رائے کو ذہن میں رکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان سے توقع کی جا سکتی تھی کہ وہ تنقید کے منصب اور ماہیئت کے بارے میں اپنی آزادانہ رائے کا اظہار کرتے لیکن

ان کے ایسا نہ کرنے کی وجہ بھی ادبی اور تنقیدی تصورات ونظریات (Theories) کی کثرت ہے۔ تنقید کو اس حال تک پہنچانے کے لیے اگر یہ کہا جائے کہ ناقدین ہی راست طور پر ذمہ دار ہیں تو بے جا نہ ہوگا کیونکہ بعض خود ساختہ ناقدین نے تفہیم وتعبیر اور تجزیہ وتحلیل کے راستے کو چھوڑ کر تخلیقی فن پارے میں ذاتی پسند وناپسند کے عناصر کی کھوج اور فلسفہ طرازی شروع کی ہے حد تو یہ ہے کہ کچھ ناقدین نے تنقید کے منصب ومقصد کو پسِ پشت ڈال کر انعامات واعزازات کی لالچ میں یا صلے اور ستائش کی تمنّا میں جانبداری سے کام لے کر تنقید لکھی ہے جسے میں ''تعلقاتی تنقید'' کہنا زیادہ مناسب سمجھتا ہوں۔ اس لیے معاصر تخلیق کار اپنے نقادوں کے اس رویّے کے تئیں ناپسندیدگی کا برملا اظہار کر رہے ہیں۔ نوبت یہاں تک پہنچی ہے کہ بعض ناقدین تخلیقی فن پارے کو تماشہ سمجھ کر اس سے اپنا دل بہلاتے ہیں، جس کا واویلا ایک فن کار نے اس طرح کیا ہے ؎

اے ناقدینِ فن میری تفہیم کیلئے
سنجیدگی ہے شرط تماشہ نہیں ہوں میں

(علیم اللہ حالیؔ)

لیکن اس منفی صورت حال کا سیلاب کچھ معتبر اور ممتاز ناقدین کو بھی اپنے ساتھ بہا لے گیا ہے اور نتیجتاً اب معتبر اور نظریہ ساز نقاد بھی خود کو نقاد کہنے سے خوف کھانے لگے ہیں۔

فی الوقت تنقید کے منصب کے تعلق سے کوئی قطعی اور حتمی (Fixed and Final) بات اس لیے بھی کہہ پانا مشکل ہے کہ معاصر مغربی تنقیدی نظریات نے اُردو کے

ساتھ ساتھ دوسری مشرقی زبانوں کی شعریات کو بھی محسوس و نامحسوس حد تک متاثر کیا ہے جس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ تنقید کی اصطلاح ہی متنازعہ فیہ ٹھہرنے لگی۔ لیکن اس سارے منظرنامے کو مدِ نظر رکھ کر آج کا تخلیقی ادب، تنقید (چاہے وہ کسی بھی نظریے سے کی جائے) سے بے نیاز و بے پروا نہیں ہوسکتا ہے۔ یہ اس لیے نہیں کہ تنقید کی تخلیق پر بالا دستی رہی ہے یا دونوں کے مابین حاکم ومحکوم کا رشتہ ہے اور اس طرح کی باتیں آج بہت زیادہ معنی نہیں رکھتیں بلکہ اس لیے کہ تنقید کے بغیر تخلیق نامکمل شے تصور کی جاتی ہے۔ یہ تنقید ہی ہے جو کسی ادبی (متن) فن پارے کو دوسرے ادبی فن پاروں سے ممتاز و منفرد مقام عطا کرتی ہے۔ یہ تنقید ہی ہے جو ایک سچی اور اعلیٰ درجے کی تخلیق کو قارئین کے سامنے اس کی تمام تر لسانی، جمالیاتی، ادبی اور تخلیقی ابعاد اور امتیازات کے ساتھ پیش کرتی ہے۔ اس طرح اب اگر کوئی تنقید سے ناراض ہے تو ناراضگی کا سبب خود تنقید اور اس کے نظریات نہیں ہیں بلکہ وہ نقاد ہیں جو تنقید کو اپنا ہتھیار بنا کر اپنے ذاتی مقاصد اور مفادات یا تعصّبات کی تکمیل کی ناتمام کوشش کرتے ہیں۔ اس صورت حال سے صرف اُردو ہی نہیں بلکہ مشرق کی بیشتر زبانیں مثلاً کشمیری، تیلگو، ہندی، پنجابی وغیرہ بھی دوچار ہیں۔ پھر بھی ہر عہد کے اپنے معیارات، مسائل، امتیازات اور مقدمات ہوتے ہیں جو بالواسطہ اور بلاواسطہ طور پر ادبی رجحانات اور میلانات پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ آج کے دور میں ادب کے جو مسائل ہیں وہ پچھلے ادوار میں نہیں تھے کیونکہ آج کے انسان کو جن مسائل اور حقائق کا سامنا ہے وہ سابقہ دور کے انسانوں کے مسائل اور حقائق سے مختلف بھی ہیں اور کثیر بھی۔ اس لیے کہ تغیر اور ارتقاء ایک بدیہی حقیقت ہے۔ اسی طرح

انیسویں اور بیسویں صدی میں شعر وادب کی جو خصوصیات تھیں ان میں سے آج بیشتر معیوب اور متروک تصور کی جاتی ہیں۔ اب اگر ان تمام حالات و واقعات کی روشنی میں یہ کہا جائے کہ تنقید کی جو ترجیحات آج سے پہلے تھیں وہ آج نہیں ہوں گی تو اس میں کوئی اچھمبے کی بات نہیں ہے کیونکہ بدلتے ہوئے سماجی، تہذیبی اور ثقافتی حالات سے زندگی اور اس کے متعلقات کا متاثر ہونا ایک لازمی امر ہے۔ اس طرح اگر آج تنقید کی تعریف و توضیح یا اس کے منصب و ماہئیت پر اظہار خیال کیا جائے تو یہ کہنا بجا ہوگا کہ:

> ''تنقید ادب کا دماغ ہے، جو ادب پارے کی روایات، شعریات، اقدار، مزاج اور رویّوں کی ترتیب و تنظیم کرتا ہے اور نقاد کو بہتر طور سے ادبی فن پارے سے معاملہ کرنے کا سبق پڑھاتا ہے''۔ [۵]

اُردو میں تنقید کے معنی پرکھنے، جانچنے وغیرہ متصور کیے جاتے رہے ہیں اور ان سے مراد ادب پارے کی تحسین شناسی اور اس کی ادبی قدر و قیمت کا محاکمہ کرنا ہے لیکن تنقید کے معنی اور اس کے دائرہ کار کو معاصر ادبی، لسانی اور فکری تغیر و تبدل کے تناظر میں متعین کرنا ایک اہم کام ہوگا۔ اگرچہ اس سلسلے میں کوئی ٹھوس اور حتمی کلیہ قایم نہیں کیا جا سکتا پھر بھی یہ آج پہلے سے زیادہ ضروری ہوگیا ہے کہ نقاد تخلیقات کو ایک تو اس دور کے تناظر میں دیکھے جس میں وہ معرض وجود میں آتی ہیں۔ دوسرے اسے اپنے دور میں موجود تفکیری رویّہ میں دیکھے اور یہ نتیجہ اخذ کرے کہ اس نے تخلیقی سطح پر فکر و احساس اور اسالیب کے اعتبار سے کون کون سے

تجربے کیے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ نقاد کا یہ اہم اور بنیادی کام متصور کیا جانا چاہیے کہ وہ اپنی تنقیدات کے ذریعے اپنے دور کے تفکیری رویّوں کی تعمیر و تشکیل میں شعوری طور پر حصہ لے۔ یہاں اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ ہر دور میں مختلف اور متنوع تاریخی دھاروں کے بہاؤ کی وجہ سے جو سماجی، معاشی اور سیاسی تبدیلیاں پیدا ہوتی ہیں اور جو تہذیب و تمدن کے بدلاؤ میں اہم کردار ادا کرتے ہیں اور پرانے نظامِ فکر کی عمارت متزلزل ہو جاتی ہے، تو اس دوران تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ اس نظامِ خیال کو نئے سرے سے مرتب کرتی رہے تا کہ ایک طرف تغیر میں تسلسل باقی رہے اور دوسری طرف زندگی کے دوسرے شعبوں میں بھی تخلیق کا عمل جاری رہے۔ اگر تنقید یہ کام کرنے سے قاصر ہے تو نظام خیال کے صحت مند رہنے کی کوئی امید باقی نہیں رہ جاتی اور تاریخی تسلسل سے وجود میں آنے والی قدروں کے آپسی رشتے بھی منقطع ہو جاتے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے اس صورت حال کو ان الفاظ میں پیش کیا ہے:

> ''جب تنقید یہ کام (پرانی فکری روایت سے رشتہ جوڑ کر عصری تنقید کو کارآمد بنانا) بند کر دیتی ہے تو نظام خیال کے دوران خون میں خلل واقع ہو جاتا ہے۔ چیزوں کے رشتے ٹوٹنے لگتے ہیں۔ الفاظ اپنے معنی کھو دیتے ہیں۔ اقدار، جن پر وہ معاشرہ قائم ہوتا ہے، ایک دوسرے سے متصادم ہونے لگتی ہیں۔ زندگی نئے تقاضے کرتی ہے اور یہ اقدار

انہیں پورا کرنے سے قاصر رہتی ہیں۔ اسی لئے ایسے
معاشرے کا انسان جس میں تخلیقی اور فکری انسان بھی شامل
ہے اندر سے ٹوٹ جاتا ہے اور وہ کوئی ثابت تخلیق پیش
کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ ہمارے دور میں جو کچھ ہو رہا
ہے اس کی بنیادی وجہ بھی یہی ہے کہ ''تنقید'' نے اپنا کام
بند کر دیا ہے''۔[6]

بدلتے ہوئے سماجی، سیاسی اور ثقافتی حالات میں نئے ادبی معیارات کی تشکیل و تعمیر میں تنقید ہی ایک اہم کردار ادا کر سکتی ہے۔ اگر تنقید نے اپنے اختیارات کو کم یا زیادہ عملا یا تو دونوں صورتوں میں اس کے مناصب و مقاصد فوت ہو جائیں گے۔

تنقید کے منصب و ماہئیت کو ایک واضح ڈھانچہ عطا کرنے کے لیے تنقید کی دو اہم اقسام پر نظر ڈالنا ضروری بن جاتا ہے، جو ''نظری تنقید'' اور ''عملی تنقید'' کہلاتے ہیں۔ عمومی طور پر ''نظری تنقید'' مقدم ہے لیکن کچھ اساتذہ عملی تنقید کے تقدم کیلئے بھی کئی جواز پیش کرتے ہیں۔ اول الذکر کی تعریف و توضیح اس طرح کی جا سکتی ہے کہ یہ تنقید کی وہ قسم ہے جس میں ہم تنقید کے اصول و ضوابط، اس کے مناصب و مقاصد اس کی ماہئیت، مختلف تنقیدی نظریات کی تشریح اور اطلاق کے امکانات جیسے موضوعات سے بحث کرتے ہیں جبکہ آخر الذکر یعنی عملی تنقید میں ایک مخصوص نظریہ تنقید کو ذہن میں رکھ کر کسی تخلیقی فن پارے کے فنی اور جمالیاتی محاسن و معائب کو سامنے لایا جاتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے نظری اور عملی تنقید کے باہمی تعلق کے

حوالے سے لکھا ہے:

''ادبی تنقید خارجی دنیا کے بارے میں خالص علم عطا نہیں کرتی (کیونکہ یہ شاید کسی بھی علم یا فن کیلئے ممکن نہیں ہے) لیکن یہ دو کام کرتی ہے۔اول تو یہ خارجی دنیا کے اہم ترین مظہر یعنی ادب کو بیان کرنے کیلئے ایسے الفاظ تلاش کرتی ہے جن کا استعمال درستی اور صحت بیان کے لیے ناگزیر ہو۔ یہ اس لئے کہ جو الفاظ ناگزیر ہوں گے ان میں حقیقت کا شائبہ یقیناً ہوگا کیونکہ ہر وہ لفظ جسے نظرانداز کیا جاسکے یا جس کی ضرورت ایسی نہ ہو کہ اسے پس پشت ڈالنا ممکن ہو۔ یقیناً اس سے نزدیک ترین تعلق نہ رکھتا ہوگا، جسے بیان کیا جارہا ہے، تنقید دوسرا کام یہ کرتی ہے کہ صحیح ترین بیان کی تلاش کے ذریعہ ایسے اصول دریافت یا مرتب کرتی ہے جس کی روشنی میں صحیح بیان تک پہنچنے میں مدد ملتی ہے۔ پہلا کام عملی تنقید اور دوسرا نظریاتی تنقید کے ذریعہ انجام پاتا ہے لیکن اکثر یہ دونوں کام ساتھ ساتھ ہوتے رہتے ہیں۔[۷]

اب یہاں پر یہ سوال ابھر رہا ہے کہ نظری اور عملی تنقید سے وابستہ ناقدین کو کن

خصوصیات سے متصف ہونا چاہیے۔ اس ضمن میں کہا جاسکتا ہے کہ نظری تنقید نظریہ سازی سے عبارت ہے اوراس کی حدیں بیشتر اوقات میں علمِ فلسفہ سے جاملتی ہیں۔ چونکہ فلسفہ سے کم ہی لوگوں کو دلچسپی رہی ہے، اس لیے نظری تنقید کے کوچے میں کم ہی لوگ نظر آتے ہیں پھر بھی اگر عالمی ادب پر نظر دوڑاتے ہیں تو ایسے نقاد نایاب تو نہیں کمیاب ضرور ہیں جنہوں نے مخصوص افکار وخیالات کی پختگی اور بلندی کی بدولت اس میدان میں اپنا وجود منوایا ہے۔ مثلاً افلاطون، ارسطو، لائن جانسن، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، آئی۔ اے، رچرڈس، کرسٹوفر کاڈویل، ایڈ منڈ ولسن، سارتر، ایمپسن، ڈی۔ ایچ۔ لارنس، ہر برٹ ریڈ، جویل اسپنگاران، رومن جیکب سن اور شکلووسکی سے لیکر وولف گانگ آئزر اور جولیا کرسٹیوا، لینڈ اہیوشن وغیرہ تک کے اسمائے گرامی اس ضمن میں اہم ہیں جبکہ اُردو میں مولانا الطاف حسین حالؔی، مولانا شبلی نعمانی، امداد امام اثؔر، مرزا حادی رسوؔا، میراجی، احتشام حسین، محمد حسن عسکری، سلیم احمد سے لے کر عصر حاضر تک کے گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی،، وزیر آغا (مرحوم)، حامدی کاشمیری، مغنی تبسّم (مرحوم) نے تنقیدی نظریہ سازی کے مختلف اور متنوع نظریات پیش کر کے انفرادی مقامات حاصل کیے ہیں۔ الغرض نظری نقاد کے لیے ادبی روایات واقدار پر مکمل نظر ہونا لازمی ہے۔ نیز معاصر ادبی رجحانات اور میلانات کے ساتھ ساتھ تنقیدی معیارات اور امتیازات کی روایات سے بھی گہری شناسائی ضروری ہے۔ لیکن اس کے پہلو بہ پہلو اس کے اندر تجزیہ وتحلیل، زرخیزی اور منطقی ذہن کا ہونا بھی ناگزیر ہے، نیز تقابل وتطابق اور ترسیل و ابلاغ کے ہنر سے بھی متصف ہو چاہیے تاکہ ان سب کے تال میل سے وہ نئے اور منفرد نتائج

اخذ کر سکے۔ ایسا نقاد ہی اپنی زبان اور ادب کے حوالے سے کوئی نیا نظریہ یا تصور مدون کر سکتا ہے۔ اس کے ساتھ اگر وہ تخلیقی ذہن بھی رکھتا ہے تو یہ اس کی نظریہ سازی کو دقیق اور خشک ہونے سے محفوظ رکھے گا۔ ان تمام خصوصیات کا حامل نقاد ہی نظری تنقید کے میدانِ خارزار میں قدم رکھ سکتا ہے کیونکہ یہ ایک نہایت ہی مشکل، پیچیدہ اور بڑی حد تک فلسفیانہ عمل ہے۔

ڈاکٹر سلیم اختر نظری تنقید کے بارے میں اس طرح رقمطراز ہیں:

> ''نظری تنقید اصول سازی سے عبارت ہے۔ اس میں ادب اور فن سے وابستہ مسائل ومباحث کا جائزہ لیتے ہوئے ادبی قدروں کی چھان پھٹک سے تخلیقی معائر کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ ادب کیا ہے؟ تنقید کی اہمیت کیا ہے؟ اس کا تخلیق سے کیا رشتہ ہے؟ نقاد کا منصب کیا ہے؟ مختلف اصناف کے فنّی حسن وقبح کے تعین کیلئے راہنما اصولوں کی تشکیل وتحلیل۔ یہ اور اسی نوع کے دیگر سوالات اور متنوع مسائل کے جوابات مہیا کرنا نظری تنقید کا کام ہے۔ یہی نہیں بلکہ ان تمام جوابات پر تنقید بھی اسی میں شامل ہے۔
> باالفاظ دیگر نظری تنقید، تنقید پر تنقید کا نام ہے۔''[8]

مذکورہ بالا سطور سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نظریاتی تنقید کا کام قاعدے وضع کرنا ہے جبکہ ان قاعدوں کو تخلیقی فن پارے پر عملانے کا نام عملی تنقید ہے۔ عملی تنقید کے طریقہ ہائے کار بھی

مختلف ہیں۔ عملی تنقید میں بنیادی اہمیت تجزیہ اور تحلیل کی ہے۔ ان دو مراحل سے گزر کر نقاد اصل کو نقل سے، تخلیقی انداز کو تقلیدی رویّہ سے اور وثوق کو واہمہ سے ممیّز کرتا ہے۔ یہاں پر یہ بات اہمیت کی حامل ہے کہ ادبی تنقید میں سچ اور جھوٹ یا صداقت اور مبالغے کی اتنی اہمیت نہیں ہے جتنا خوب اور ناخوب کے درمیان تمیز کا معاملہ اہم ہے۔ تجزیہ کے دوران نقاد متن کی مجموعی فنّی صورت حال پر تبصرہ، اس میں موجود الفاظ کی نشست و برخواست، ترکیبی اجزا اور شعریات کے علمیاتی تصورات کے حوالے سے ادبی اقدار کی بحث کرتا ہے۔ اس کے علاوہ نقاد سنجیدہ قرأت کے نتیجے میں متن کے ساتھ مصافحہ اور مکالمہ کرتا ہے۔ تجزیہ کے دوران نقاد کا یہی منشا ہوتا ہے کہ وہ متن کی تمام پوشیدہ طرفوں کو کھول کر سامنے لا سکے مگر متن کی مختلف تہیں اور طرفیں اس کی دسترس میں نہیں آتیں لیکن غور وفکر کے بعد آخر کار تربیت یافتہ نقاد متن کو وقتی طور پر قابو کر کے اول تو اسے تجزیہ و تحلیل کے مرحلے سے گزارتا ہے اور پھر متن کے لسانی، معنیاتی، فنّی و جمالیاتی امتیازات کو بے نقاب کر دیتا ہے لیکن متن میں مضمر تمام امکانات کو منکشف کر پانا ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں ہے بلکہ جو نقاد جتنی تخلیقی اُپج، ذہنی زرخیزی، فکری تنوّع اور پختہ ادبی، جمالیاتی اور لسانی شعور رکھتا ہو وہ اتنی ہی کامیابی کے ساتھ اس وادیٔ خارزار میں سے احسن طریقے سے گزر سکتا ہے اور اس کی معمولی سی کوتاہی یا عدم توجہی تجزیہ اور تحلیل کے عمل کو غیر معتبر بنا سکتی ہے۔ تجزیہ اور تفہیم کے اصول، شعری فقرے، محرکات، الفاظ کی کائنات، ان کا تخلیقی اور فن کارانہ برتاؤ، قواعد و عروض سے آگہی اور الفاظ کے صوتی (Phonetic) نظام کے ساتھ ساتھ ان کے لسانی تغیرات پر باریک نظر رکھے

بغیر تجزیہ کی دنیا میں سفر تو کیا جا سکتا ہے لیکن منزل تک پہنچنا ممکن نہیں۔ عملی تنقید کے دائرہ کار کو مجموعی طور پر تین حصوں میں منقسم کیا جا سکتا ہے جن کو تین ''ت'' کے نام سے بھی موسوم کیا جاتا ہے:

(ا) تبصیر (دیکھنا): نقاد کسی بھی فن پارہ یا فن کار کی مجموعی خدمات پر تنقیدی رائے قائم کرنے سے پہلے اس فن پارہ کو متعلقہ صنف کی روایات، شعریات اور اجتہادات کی روشنی میں بغور دیکھتا ہے اور اس کا لسانی، جمالیاتی اور ادبی اقدار کی روشنی میں تجزیہ کرتا ہے۔

(ب) تربیط (جوڑنا): تجزیہ کے بعد نقاد فن پارے کو دوسرے فن پاروں سے اس کی مشابہت اور مغائرت کے حوالے سے جوڑنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہاں پر نقاد کی وسیع ادبی معلومات اور آگہی سامنے آجاتی ہے اور وہ نقاد یہاں اس مقام پر سرخ روئی حاصل کر سکتا ہے جو دوسری زبانوں کے ادبی روایات و اقدار اور دوسرے امتیازات کی خبر رکھتا ہو۔

(ج) ترسیل (پہنچانا): اس مرحلے پر پہنچ کر نقاد فن پارہ یا فن کار کی خدمات کے تمام پہلوؤں پر غور و خوض کرتا ہے اور فن پارہ کے متعلق اپنے تاثرات، مشاہدات اور تنقیدی تجزیہ کے نتائج قارئین تک پہنچاتا ہے۔''[۱۴]

ان تینوں مراحل سے گزرنے میں وہی ناقد کامیاب ہوسکتا ہے جو ہر طرح کے ذہنی تعصّبات سے پاک ہو، اور جو تنقیدی آراء پیش کرتے ہوئے اپنی ذاتی پسند و ناپسند کو بالائے طاق

رکھے۔ اس دوران اسے جبر واختیار کی متضاد کیفیات سے بھی دوچار ہونا پڑتا ہے کیونکہ اگر معروضی انداز سے تنقید کا فریضہ ادا کرنا ہے تو ان ساری شرائط کے سامنے بادلِ ناخواستہ ہی سہی، اسے سرِ تسلیم خم کرنا ہی پڑتا ہے۔ اگر وہ اس منزل سے کامیاب گزرے تو اس کی تنقید قاری اور مصنف دونوں کو فکری اور جذباتی تنوّع فراہم کر سکے گی۔ ایک اہم اور معتبر ناقد کی پہچان جن چیزوں سے ہوتی ہے، یہ ان میں اہمیت کی حامل ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور نے نقاد کی تنقیدی شخصیت کو اس طرح پیش کیا ہے:

> ''بڑا نقاد وہ نہیں ہوتا جس کی رائے ہمیشہ صحیح مانی جائے، بڑا نقاد وہ ہوتا ہے جس کی رائے سے دوسروں کو کسی موضوع پر بہتر اور جامع رائے قائم کرنے کی توفیق حاصل ہو (اور) اس جامع رائے کا سراغ اس نقاد کی رائے سے ملا ہو''۔[9]

دوسرے الفاظ میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ نقاد اپنے دائرہ کار میں کام کرتے ہوئے ایک قاری کے لیے فکری، جذباتی، ثقافتی اور جمالیاتی اساس مہیا کرتا ہے۔ ایک تخلیقی فن کار کے تخلیق کردہ متن کے، جو کہ علامتی، استعاراتی اور اساطیری اسلوب میں ہوتا ہے، دبیز پردوں میں مستور معنوی کائنات کو ایک نقاد ہی قاری پر منکشف کرتا ہے اور قاری کی ذہنی تربیت اور ادب فہمی میں اس کی راہ نمائی کرتا ہے اور اسی طریقہ کار سے باذوق قارئین کا ایک دستہ تیار ہو جاتا ہے جس میں سے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ صاحبِ نظر نقاد بھی برآمد ہوتے ہیں۔ اس طرح مجموعی طور پر یہ تفاعل ادب کی خدمت اور وسعت کے لیے کارآمد ثابت ہوتا ہے۔

تنقید کے منصب و ماہیئت کے حوالے سے بحث کو سمیٹتے ہوئے تنقید اور تخلیق، دونوں کے مابین تعلقات اور تضادات پر بھی نظر ڈالنا لازمی بن جاتا ہے۔ تنقید اور تخلیق، دونوں اپنے کثیرالابعاد پہلوؤں کی بناء پر کسی بھی اعتبار سے ایک دوسرے سے کم تر نہیں ہیں بلکہ بعض جگہوں پر تنقید کو تخلیق پر فوقیت حاصل ہے اور بیشتر اوقات میں نیم ادبی لوگوں کی نظر میں تخلیق مقدم ٹھہرتی ہے۔ یہ بحث اتنی ہی طرح دار، پیچیدہ اور طویل ہے جتنی کہ خود تنقید اور تخلیق کی تاریخ۔ ایک تخلیقی فن کار کی تخلیقی حیثیت اس وقت تک مشتبہ اور مشکوک رہتی ہے جب تک نہ وہ احسن اور اعلیٰ تنقیدی شعور بھی رکھتا ہو۔ دورِ حاضر کے ایک ممتاز اور صاحبِ نظر نقاد ناصر عباس نیّر نے تنقید کو تخلیق کے ذریعہ سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ وہ ان دونوں کے مابین تعلقات اور مغائرت کو اس طرح بیان کرتے ہیں:

> ''تنقید کو تخلیق کے زاویے سے سمجھنے کے نتیجے میں تنقید کے بارے میں تین قسم کی آرا قائم کی گئی ہیں۔ تنقید تخلیق سے کم تر ہے۔ تنقید تخلیق کی معاون ہے، تنقید تخلیق کی ہم پلہ ہے۔ یہ دراصل تنقید کے اس کردار کو متعین کرتی ہے جو تخلیق نے اسے تفویض کیا اور جو اسے تخلیق کے لیے ادا کرنا ہے۔''[10]

نیّر کے اس اقتباس سے اور باتوں کے علاوہ یہ بھی آشکار ہو جاتا ہے کہ 'تنقید' اور 'تخلیق' دونوں لازم و ملزوم ہیں یعنی اولالذکر تب تک معرضِ وجود میں نہیں آ سکتی جب تک نقاد تخلیقی حسیت نہ رکھتا ہو۔ ہاں اتنا ضرور ہے کہ تخلیق کار کے لیے تنقیدی شعور لازمی ہے لیکن اُس کا نظریاتی نقاد

ہونا کوئی شرط نہیں۔تنقید وتخلیق کے باہمی تعلق کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ جس طرح ایک شاعر یا ادیب،فن کی تخلیق سے پہلے کسی نہ کسی مفہوم میں ناقد ہوتا ہے اسی طرح ناقد کو بھی تنقید سے پہلے فن پارے میں مضمر تاثرات و تجربات سے اسی طرح گزرنا ہوتا ہے جس طرح اس فن پارے کا خالق گزر چکا ہوتا ہے۔"[11]

یہ بات اپنی جگہ مسلّم ہے کہ تخلیقی باطن ایک پرُ اسرار دنیا ہے جس کا کولمبس ابھی پیدا نہیں ہوا ہے۔اس طرح ایک فنکار کے فن میں تخلیقیت اس کی بساط کے مطابق جلوہ افروز ہوتی ہے۔ تنقید ایک فن کی صورت میں ہمارے سامنے موجود ہے اور کوئی بھی متن چاہے تخلیقی ہو یا تنقیدی دونوں میں تخلیقیت شامل ہوتی ہے اور یہ جملہ فنونِ لطیفہ کا اہم عنصر ہے۔ بقول قدوس جاوید:

> "ادب وفن میں اظہار واعتبار سے لیکر انفرادوامکانات تک
> کی ساری کرنیں جس مرکزی نقطے سے پھوٹتی ہیں، وہ
> مرکزی نقطہ تخلیقیت ہے۔"[12]

تخلیق وتنقید کی بحث میں مذکورہ قول کو بنیاد بنا کر ذہن میں سوالات کا سمندر موجیں مارنے لگتا ہے۔مثلاً اگر تنقیدی متن میں بھی تخلیقی عناصر بدرجہ اُتم موجود ہیں تو اسے پھر بھی خشک اور تخلیقی متون کے بالمقابل چیزے دیگر است کیوں تصور کیا جاتا ہے؟ اگر تخلیقیت کے اسرار و امکانات کی تہذیب وترتیب میں انتقادی صلاحیت راہنما کی طرح پیش پیش رہتی ہے تو بعض تخلیق کار تنقید سے چڑتے کیوں ہیں؟ اس طرح تمام سوالات اور شکوک وشبہات کو دور

کرنے کے حوالے سے بہت سارے دلائل پیش کیے جا سکتے ہیں جو تنقید کے قائم بالذات وجود کے لیے جواز فراہم کرتے ہوئے تخلیقی ادب کے لیے اس کی ضرورت پر بھی زور دیتے ہیں اور اگر اس تخلیق کی رنگ برنگی چادر میں تنقیدی دھاگے شامل نہ ہوں تو شاید ہی یہ چادر ادبی بازار میں اچھی قیمت کی حق دار ہو سکے گی۔ یہاں پر یہ بات غور طلب ہے کہ اگر کسی اعلیٰ تنقیدی تحریر میں تخلیقیت تمام تر لوازمات کے ساتھ سمٹ آئی ہو تو اسے خالص تنقید کہیں گے یا تخلیق؟ اور یہ کس حد تک اپنا فریضہ ادا کر سکے گی؟ اس طرح کے سوالات تنقید کے تعلق سے ہر دور میں اور ہر زبان کے ادب میں اٹھتے رہے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ مشرق سے لیکر مغرب تک کی زیادہ تر زبانوں میں تنقید کو ایک باضابطہ صنف کی حیثیت سے قبول کرنے میں لوگ تامل سے کام لیتے ہیں اور بیشتر لوگ اس کے وجود کے ہی منکر ہیں اور ان کا یہ دعویٰ ہے کہ جب اُردو میں کلاسیکی ادب تخلیق کیا جا رہا تھا تو اس کی تشکیل و تعمیر کے وقت تنقیدی نظریات کا وفور یا وجود نہیں تھا۔ تنقید کے معترضین اس سلسلے میں میرؔ، انیسؔ، غالبؔ، نظیرؔ جیسے اعلیٰ درجے کے تخلیقی فن کاروں کا نام لیتے ہیں۔ حق تو یہ ہے کہ یہ مذکورہ شخصیات عظیم تخلیق کار ہونے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ اور ارفع تنقیدی شعور بھی رکھتی تھیں اور اس شعور کی تشکیل مشرقی علم الشعر اور علم المعانی وغیرہ سے ہوئی تھی جس کا اظہار وجہی نے ''قطب مشتری'' میں، غواصیؔ نے ''سیف الملوک و بدیع الجمال'' میں، میر تقی میرؔ نے ''نکات الشعراء'' میں، حالیؔ نے ''مقدمۂ شعر و شاعری'' میں، شبلی نعمانی نے ''شعر العجم'' میں اور امداد امام اثرؔ نے '' کاشف الحقائق'' میں کیا ہے۔ اس سلسلے میں غالبؔ کی مثال اظہر من الشمس ہے کیونکہ یہ غالبؔ کی

ترقی یافتہ انتقادی صلاحیت ہی تھی جس نے اُن سے یہ کہلوایا ''میں نے اپنے اُردو کلام کے بیشتر حصے کو زیورِ طبع سے آراستہ کرنے سے روک دیا تھا''۔ البتہ اُن کا دور باضابطہ طور پر تنقیدی نظریات یا صنف تنقید سے اس لیے عاری تھا کہ:

ا۔ اُردو شعر و ادب دوسری ترقی یافتہ زبانوں کے مقابلے میں کم سنی کے دور سے گزر رہے تھے۔

۲۔ جن زبانوں میں نظریاتی تنقید کی سطح پر قابلِ قدر کام ہوا تھا اُن تک زبان سے وابستہ حضرات کی رسائی نہیں تھی یا یوں کہہ سکتے ہیں کہ عصر حاضر کی ہوشربا ترسیلی ترقی کا اُس دور میں شائبہ بھی نہیں تھا، اور

۳۔ موجودہ دور کی طرح اُس وقت کسی بھی صاحبِ نظر اور منفرد ادیب یا شاعر میں تنقید کو بحیثیت Carrier اختیار کرنے غیر معمولی خواہش نہیں تھی۔

اگرچہ نواب مصطفیٰ خان شیفتہ جیسے پختہ تنقیدی شعور رکھنے والے تخلیقی فن کار کو اس دور نے پیدا کیا تھا لیکن اس کے ساتھ ساتھ دوسرے معاصر تخلیق کار بھی عمدہ تنقیدی شعور سے متّصف تھے۔ اس طرح تخلیق و تنقید کی باہمی مماثلت اور مغائرت پر بہت اچھی بحثیں ہوئیں اور ہو رہی ہیں۔ شارب ردولوی نے مشرق و مغرب کے ادبی تناظر میں تخلیق و تنقید کے تعلق سے بہت اہم لیکن معنی خیز اشارے کیے ہیں:

''یوں تو بعض علماء نے یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ اعلیٰ ادب کی
تخلیق کیلئے تنقید کا وجود ضروری نہیں ہے بلکہ ان میں بعض کا

خیال یہ بھی ہے کہ حد سے بڑھی ہوئی تنقیدی گرفت یا فن و
ادب کا احتساب تخلیقی دھاروں کو فطری ڈھنگ سے بہنے
سے روکتا ہے۔ اس طرح بہترین ادب کی تخلیق میں مزاحم
ہوتا ہے۔ یہ حضرات تنقید کو تخلیق کا حریف یا دشمن قرار دیتے
ہیں اور اپنے دعوے کی دلیل میں عہد قدیم کے کلاسیکی
ادب مثلاً یونانی ڈراموں اور سنسکرت ناٹکوں کا حوالہ دیتے
ہوئے کہتے ہیں کہ عہد قدیم میں تنقیدی کارناموں سے
بہت پہلے بلند پایہ تخلیقی کارنامے وجود میں آئے اور اس
سے ظاہر ہے کہ تنقید تخلیق کے سلسلے میں کوئی رہبری یا
تعاون نہیں کرتی۔ تنقید اور ادب کے سلسلے میں یہ نقطۂ نگاہ
غلط معروضات پر مبنی ہونے کی وجہ سے خاصا گمراہ کن ہے۔
بیشک اس قدیم دور میں جب یونان، عرب یا ہندوستان
میں اعلیٰ ادب کی تخلیق ہوئی، مرتب اور منظّم شکل میں کوئی
اعلیٰ تنقیدی کارنامہ نہیں ملتا۔ لیکن اس سے یہ ثابت نہیں
ہوتا کہ وہ عہد تنقیدی شعور سے عاری تھا یا ادب کے
ناظرین یا قارئین کی طرف سے فن کاروں اور ان کی
تخلیقات کا کوئی نتیجہ خیز احتساب نہیں ہوتا تھا۔ عہد جاہلیت

> میں بازارِ عکاظ (جہاں اکثر شعراء اپنا کلام سناتے ہیں)
> تنقید کا ایک سنجیدہ اور بڑا مدرسہ اور ادارہ تھا۔ اسی طرح دنیا
> کی دوسری زبانوں میں جن میں عہد قدیم میں اعلیٰ ادب کی
> تخلیق ہوئی عوام کا ایک باشعور گروہ شعر و ادب کے بارے
> میں اپنے عہد کے فن کاروں کا احتساب کرتا تھا۔'' [۱۳]

اس اقتباس سے تنقید کے بارے میں احباب کے نقطہ نظر کی نہایت ہی عملی اور استدلالی انداز میں تردید و تنسیخ ہو جاتی ہے۔ اس طرح اگر تنقید و تخلیق کے حوالے سے گفتگو کو سمیٹیں تو دونوں کو ایک دوسرے کے لیے جزو لائنفک قرار دینا پڑے گا البتہ تخلیقی ادب اپنی شعریات کے مطابق وجود میں آتا ہے اور تنقیدی ادب بھی اپنے تقاضوں کی رُو سے لکھا جاتا ہے۔ متذکرہ بالا اقتباس کی روشنی میں یہ بات واضح ہوگئی ہے کہ تخلیق کار تنقیدی شعور کے بغیر لقمہ نہیں توڑ سکتا ہے اور نہ ہی نقاد تخلیقی اُپج سے عاری ہو کر تنقید لکھ سکتا ہے۔ تنقید و تخلیق کے تعلق سے احتشام حسین نے بڑے عالمانہ انداز میں دونوں کی اہمیت اور ناگزیریت پر اپنی رائے پیش کی ہے۔ موقع و محل کی مناسبت سے یہاں پر ان کی رائے مستعار لیکر بحث کو سمیٹنے کی کوشش کی جاتی ہے:

''۔۔۔ادب کے تخلیقی عمل ہی میں تنقیدی عمل کی نمود بھی ہو جاتی ہے اور دونوں ایک دوسرے سے پیوست ہو کر ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ تخلیقی ادب پیدا کرنے والا اپنے جذبات، خیالات اور تجربات کو ترتیب دے کر خاص اسلوب اور لطافت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ لیکن اس کی وہ تنقیدی صلاحیت جسے وہ ابتداء اپنے خیالات کی تہذیب و تنظیم میں صرف کرتا ہے

بعض نفسیاتی اثرات اور وفورِ جذبات کی وجہ سے کافی نہیں ہوتی۔ پھر بھی یہ صلاحیت جتنی قوی ہوگی تخلیقی کارنامہ اسی قدر اعلیٰ اور بے داغ ہوگا۔'' [۱۴]

☆☆☆☆☆

حوالہ جات

۱۔ بحوالہ امتیاز احمد، مرتب آل احمد سرور، شخصیت اورفن، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ (اترپردیش)، ۱۹۹۷ء، ص ۱۴۹۔۱۴۸۔

۲۔ گوپی چند نارنگ، جدیدیت کے بعد، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی (بھارت)، سنہ اشاعت ۲۰۰۵ء، ص ۱۸۱۔

۳۔ گوپی چند نارنگ، اکتشافی تنقید کی شعریات پر کچھ باتیں، مشمولہ، حامدی کاشمیری، شخصیت اورادبی خدمات، کتاب نما، خصوصی شمارہ، دہلی، جنوری ۲۰۰۲ء، ص ۲۷۔

۴۔ شمس الرحمٰن فاروقی، تنقیدی افکار، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی، ۲۰۰۴ء، ص۔۱

۵۔ قدوس جاوید، متن میں معنی کا عمل، مشمولہ، بازیافت، شعبہ اردو کشمیر یونیورسٹی، حضرت بل سری نگر کشمیر (جموں وکشمیر) ۲۰۰۰ء، ص ۱۱۴۔

۶۔ جمیل جالبی (مترجم)، مقدمہ، ارسطو سے ایلیٹ تک، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، سنہ اشاعت ۱۹۷۷ء، ص۔......

۷۔ شمس الرحمٰن فاروقی، تنقیدی افکار، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی، ۲۰۰۴ء، ص

۸۔ سلیم اختر، تنقیدی دبستان، بک کارپوریشن، دہلی، ۲۰۰۵ء، ص ۲۵۔

۹۔ آل احمد سرور، تنقید کیا ہے؟، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ (اتر پردیش)، سنہ اشاعت ۱۹۴۱ء، ص۔.......

۱۰۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، مقتدرہ قومی زبان، کراچی، ۲۰۰۴ء، ص ۱۱۔

۱۱۔ سجاد باقر رضوی، مغرب کے تنقیدی اصول، مقتدرہ قومی زبان، کراچی (پاکستان) ۱۹۸۷ء، ص۔۲۳

۱۲۔ قدوس جاوید، تخلیقیت: اسرار و امکانات، مشمولہ، ایوانِ اردو، دلّی اُردو اکادمی، حکومتِ دہلی، جولائی، ۲۰۰۶ء، ص ۱۷۔

۱۳۔ شارب ردولوی، جدید اُردو تنقید: اصول و نظریات، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنو (حکومت اتر پردیش)، سنہ اشاعت ۱۹۹۶ء، ص ۴۹۔۵۰۔

۱۴۔ احتشام حسین، تنقید اور عملی تنقید، مشمولہ جدید تنقید کا منظر نامہ، (مرتب ارتضیٰ کریم)، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۳ء، ص ۳۵۳۔

اُردو میں جدیدیت
اور
نئے تنقیدی تصوّرات کی آمد

مابعد جدیدیت اوراس کے مقدمات و متعلقات پر گفتگو کرنے سے پیشتر اس کے فوری اور بنیادی حوالہ یعنی جدیدیت پر بات کرنا لازمی معلوم ہوتا ہے کیوں کہ ایک طرف مابعد جدیدیت (بعض معنوں میں) اپنی اصل میں جدیدیت کی توسیع ہےاور دوسری طرف اس کے ابعاد کا مطالعہ جدیدیت کے بنیادی فکری نظام کے جائزے سے متضاد رویّوں کو پروان چڑھاتا ہے۔ یہاں پر سب سے پہلے ''جدیدیت: مفاہیم اور مبادیات'' پر بات کی جارہی ہے۔

i۔جدیدیت: مفاہیم اور مبادیات

اُردو ادب میں جدیدیت موضوع اور اسلوبِ بیان دونوں سطحوں پر اجتہاد سے عبارت ہے۔ ویسے بھی اگر اردو ادب کی تاریخ پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ابتدا سے ہی اس کی شعریات اور جمالیات کو مختلف تحریکات اور رجحانات نے محسوس وغیر محسوس طور پر متاثر کیا۔ یہاں اردو ادب پر جدیدیت کے اثرات کے مختلف اور متنوع میلانات اور تصورات کو بیان کرنے سے پہلے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اردو میں جدیدیت کے شروع ہونے کے اسباب پر مفصل اور مدلّل انداز میں روشنی ڈالی جائے تاکہ اس کے ارتقائی مدارج کو بھی گرفت میں لایا جاسکے۔اس کے لیے ضروری ہے کہ مغرب میں جدیدیت کی روایت پر

اجمالاً ایک نظر ڈالی جائے کیونکہ اردو ادب کی بیشتر تحریکات اور رجحانات مغربی فکر و فلسفہ اور اصول و نظریات کی منت پذیر ہیں۔

مغرب میں جدیدیت ایک ادبی تحریک کے طور پر انیسویں صدی کے آخر میں شروع ہوئی اور بیسویں صدی میں ارتقا کی منزلیں طے کرنے لگی مگر معاشرتی اور سائنسی علوم میں جدیدیت کا آغاز سولہویں صدی یعنی نشاۃ الثانیہ (Renaissance) کے بعد ہی شروع ہوا تھا۔ احیاء العلوم کی اس تحریک کے تحت مغربی انسان نے دنیا اور اس کے متعلقات کو نئے سرے سے اور نئے زاویوں سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی۔ اس طرح حیات سے لے کر کائنات اور معاشرت سے لے کر سیاست تک کی موجودہ بلکہ فرسودہ تعبیرات پر سوالیہ نشان لگا دیا گیا تھا۔ اس تحریک کی فکری بنیاد عرب و یونان کے فلسفہ؛ ادب اور سائنس کی تحقیق پر مبنی تھی اور جس نے مغربی تہذیب و ثقافت کے علاوہ زندگی کے متعلق تصورات کو بھی جدید فکر سے آشنا کیا۔ ان ہی عناصر کو احیاء العلوم کے مقاصد سے تعبیر کیا جا رہا ہے۔

معاشرتی علوم و فنون کے ماہرین جدیدیت کی تحقیق کے سلسلے میں اس کے ڈانڈے نشاۃ الثانیہ سے بھی پیچھے جا کر ملاتے ہیں اور اس کا سراغ ابتدائی تہذیبوں میں ڈھونڈتے ہیں اور وہ ہر اس فعل کو جدید سے موسوم کرتے ہیں جو ایک انسان کو بدلتے ہوئے حالات و واقعات کے ساتھ ہم آہنگ کر دیتا ہے۔ ڈاکٹر آغا افتخار حسین کے مطابق:

> ''بقا اور فلاح کے پیش نظر تغیرات کے مقابلہ یا مطابقت
> کے لیے انسان کی سعی پیہم کا نام ''جدیدیت'' ہے۔

> ''جدیدیت'' کوئی ''جدید'' شئے نہیں ہے۔ جدیدیت اتنی ہی قدیم ہے، جتنی انسانیت۔ جدیدیت کے اظہار کے ذرائع بدلتے رہے۔ افکار اور واقعات تاریخی تناظر میں قدیم یا جدید ہو سکتے ہیں۔ لیکن اپنے مقام اور اپنے عہد میں تمام تغیر آفرین افکار اور واقعات جدید تھے'' [1]

مذکورہ اقتباس کو بنیادی حوالہ مان کر چلیں تو یہ بات صاف ظاہر ہوتی ہے کہ جدیدیت کبھی ختم یا پرانی نہیں ہوتی بلکہ یہ سلسلہ درسلسلہ چلتی رہتی ہے۔ یہ زمان ومکان سے ماورا نہیں ہوتی اور نہ ہی یہ عصری زندگی کے تقاضوں سے عاری ہوتی ہے۔ چنانچہ وحید اختر جدیدیت کی تعریف یوں کرتے ہیں:

> ''اس عہد میں جدیدیت ہم عصر زندگی کو سمجھنے اور برتنے کے مسلسل عمل سے عبارت ہے۔ اس لحاظ سے جدیدیت ایک مستقل عمل ہے جو ہمیشہ جاری رہتا ہے'' [2]

اس تناظر میں جدیدیت تغیّر سے مقاومت اور مفاہمت کا نام ہے اور وسیع تر معنوں میں یہ ثقافتی عمل ہے۔ بعض دانشوروں نے جدیدیت کو ایک ایسے ذہنی روّیے سے تعبیر کیا ہے جو روایات اور مسلمات کو نئے کے تابع کرتا ہے:

> "Modernism may be described as the attitude of mind which tends to

sub-ordinate the traditional to the
novel and to adjust the established
and customary to the exigencies of
the recent and innovating." 3

ہر زمانے کی ایک حاوی فکر ہوتی ہے جو اس عہد کی ذہنی، ثقافتی، معاشی، سیاسی، علمی اور تہذیبی شعبوں اور علمیاتی طور طریقوں کو محیط ہوتی ہے۔ اس طرح اس عہد کے جملہ تفکیری رویے اور ثقافتی ادارے اپنے اپنے مسائل کا حل اسی حاوی فکر کے وسیلے سے ڈھونڈتے ہیں نیز اپنے مقدمات کو اسی فکری حصار میں رہ کر طے کرتے ہیں۔ مغرب میں جب جدیدیت ایک صحت مند فکر تھی تو ہر روّیے، عمل اور ثقافتی ادارے کی کارکردگی کو اس کے تحت واضح کرنے اور اس کی اصطلاحات کے زیر سایہ پیش کرنے کی روش معمول بن چکی تھی۔

جدیدیت اپنے برگ و بار زندگی کے ہر شعبے میں لاتی رہی ہے اس طرح یہ صرف ایک ادبی تحریک/ رجحان نہیں بلکہ ایک حاوی فکری روّیہ ہونے کے باعث ادب کے ساتھ ساتھ دیگر ثقافتی اور علمی منطقوں میں بھی اپنی جہات کے ساتھ سرگرمِ عمل رہی ہے اس طرح اس کے کئی دائرے معرضِ وجود میں آ گئے جن میں درج ذیل تین دائرے قابلِ ذکر ہیں:

1. جدّت پسندی (Modernity)
2. جدید کاری (Modernization)
3. جدیدیت (Modernism)

جدّت (Modernity) تحریک ہے نہ رجحان بلکہ یہ ایک ایسا عمومی ذہنی رویہّ ہے جو روایات اور رسومیات کی کورانہ تقلید سے گلوخلاصی حاصل کرنے پر مُصر ہے اور ہر زمانے اور زمین کے باہوش وحواس انسان کے دل میں تڑپ اور جوش پیدا کرتے ہیں کہ فرسودہ رسوم اور روایات کے بدلے ایک ایسا نظامِ عمل معرضِ وجود میں آئے جو عام طور پر قابلِ قبول اور فائدہ مند ہو۔ناصر عباس نیّر کے مطابق:

''یہ (جدّت) ہرزمانے میں اور ہر تخلیق کار کے ہاں (خواہ کلاسیکی ہو یا رومانی، جدید ہو یا مابعد جدید) کم یا زیادہ موجود ہوتا ہے۔اس کے من وعن کوئی باقاعدہ فلسفہ موجود نہیں ہوتا، یہ فقط پامال راستوں سے بچ کر چلنے اور نئے راستے کی حیرت سے فیض یاب ہونے کا روّیہ ہے''[۴]

مغرب میں نشاۃ الثانیہ کے بعد علمی اور فکری، سماجی اور اصلاحی سطح پر جو نمایاں تبدیلیاں رونما ہوئیں انہیں کچھ ماہرین بشریات 'ماڈرنٹی' کا نام بھی دیتے ہیں۔اس سلسلے میں جدت یا مارڈنٹی کی ایک تعریف یوں بھی کی گئی ہے:

"Modernity implies the progressive economic and administrative rationalization and differentiation of the social world." 5

تجدید کاری (Modernization) کا تعلق سائنسی انکشافات اور ایجادات کے نتیجے میں جدید صنعتی سماج میں ہونے والی معاشرتی تبدیلیوں سے براہ راست جوڑا جاسکتا ہے جس کو سمجھنے کے لیے ذیل کے قول کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے:

"Modernization is a diverse unity of socio-economic changes generated by scientific and technological discoveries and innovations" 6

ان دو کے برعکس جدیدیت (Modernism) اپنی ماہیئت میں اور فکری وفلسفیانہ بنیادوں پر جدت اور تجدید کاری سے مختلف ہے اور براہِ راست تہذیب وثقافت کے مختلف دائروں کو محیط ہے۔ یوروپ میں جدیدیت سائنسی عقلیت پسندی کی 'تحریک' تھی جو مذہبی تصورات کو جدید فکری اور عقلی میلانات سے ہم آہنگی پر مصر تھی۔ مذہب کو جدید عقلی رویّوں کے تابع کرنے سے مذہبی اعتقادات متزلزل ہو گئے جس کے نتیجے میں 'ہیومنزم' معرضِ وجود میں آیا:

''حقیقت یہ ہے کہ جدیدیت کی ادبی تحریک کے پس منظر میں ''ہیومنزم'' ہی موجود ہے۔ اس کا آغاز اٹھارویں صدی کے آخری نصف میں ہوا' اسے روشن خیالی کی تحریک کا نام بھی دیا گیا'' 7

یہاں پر اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ 'ہیومنزم' کی بنیاد عقل و منطق کے اصولوں پر مبنی ہے جو مغربی معاشرت کی بنیادی اور گہری ساخت کے طور پر کام کرتے ہیں۔

مغرب میں جدیدیت کے مہابیانیے کے طور پر ڈارون کے نظریہ ''ارتقاء'' (Theory of Evolution)، مارکس کی ''جدلیاتی معاشی تھیوری'' (Dialectical Economic Theory) اور فرائڈ کا ''انسانی سائکی کا ماڈل'' (Psycho-Analytic Model of Human Being) کو اہمیت حاصل ہوئی کیونکہ یہ سب کلیت اور آفاقیت کے دعویدار ہیں۔

جدیدیت ایک فکری اور فلسفیانہ رجحان کے طور پر بیسویں صدی کی مختلف دہائیوں میں مختلف ممالک میں پھلی پھولی گویا یہ بین البراعظمی (Inter-continental) ثابت ہوئی۔ ناصر عباس نیّر نے مختلف ممالک میں جدیدیت کے آغاز و ارتقا کو اس طرح پیش کیا ہے:

> ''فرانس میں اس کا زمانہ 1890ء تا 1940 مانا جاتا ہے، روس میں قبل از انقلاب تا 1920ء یہ مروّج رہی، جرمنی میں 1890ء تا 1920ء، انگلستان میں یہ بیسویں صدی کے آغاز سے 1930ء تک اور امریکا میں پہلی جنگ عظیم سے لے کر دوسری جنگِ عظیم کے آغاز تک جدیدیت کا چلن رہا اور ہمارے ہاں اس کا آغاز بیسویں صدی کی چھٹی دہائی سے ہوا (یہ بات ابھی متنازع ہے کہ اردو میں جدیدیت کا خاتمہ ہوگیا ہے اور مابعد جدیدیت شروع

ہو چکی ہے)۔ تاہم اس سلسلے میں ایک بات کہنا ضروری

ہے کہ رجحانات اور تحریکیں اچانک شروع ہوتی ہیں نہ دفعتاً

ختم ہوتی ہیں، یہ رفتہ رفتہ اور بتدریج پروان چڑھتی

ہیں'' ۸؎

جدیدیت کی فلسفیانہ اساس تین اہم نکات کو محیط ہے جو عقلیت، داخلیت اور خود مختاریت کی تثلیث کی شکل میں سامنے آتے ہیں۔ اور یہ تینوں ایک ہی سلسلے کی کڑیاں معلوم ہوتی ہیں۔ نطشے (Friedrech Nietzsche) کے ''سپرمین'' کے تصور نے بھی مغربی جدیدیت کو فکری بنیاد فراہم کی۔ سپرمین تو معاشرے سے الگ، منفرد اور برتر تھا، جو طاقت اور توانائی کی زبردست خواہش رکھتا تھا اس سے یہ اندازہ لگانا ذرا بھی مشکل نہیں کہ 'سپرمین' کسی مقصد اور ماورائی نصب العین کی غلامی پسند نہیں کرتا بلکہ خود مختار اور شدید انفرادیت پسند تھا، آگے چل کر انہیں عناصر سے وجودیت کا فکری تانا بانا تیار ہوا ہے اس طرح وجودیت کے فلسفے کو جدیدیت کی بنیاد کے طور پر تسلیم کیا گیا۔

وجودیت دراصل مذہبی روایت پسندی اور تقلیدیت کے ردِ عمل کے اثر سے سامنے آئی اور اس کے بنیاد گزاروں میں کرکے گارڈ کا نام مناسب اہمیت کا حامل ہے۔ ڈاکٹر ابرار حمانی وجودیت کے شروع ہونے کے اسباب کے تعلق سے رقمطراز ہیں:

''وجودیت کا بنیادی عنصر موت کا شدید احساس ہے۔

کرکے گارڈ کے دور میں یہ مذہبی گروہوں، طبقوں ،

پارٹیوں اور ریاستوں کے دائرہ اختیار اور دباؤ کے بڑھ
جانے کے سبب سے فرد کی آزادیٔ فکر و عمل کو زبردست
خطرہ لاحق ہونے کے نتیجے میں پیدا ہوا اور سارتر اور کامیو
کے عہد میں دو عالمی جنگوں کے نتیجے میں جس کی نمو
ہوئی''۔ [9]

کر کے گارڈ نے اجتماعیت کے مقابلے میں فردیت پر اصرار کیا ہے یہاں تک اولالذکر کو گناہ اور موخرالذکر کو ثواب گردانتا تھا۔ اس طرح اس کی فکری اور فلسفیانہ دنیا کا تانا بانا ذات سے وابستگی جیسے میلانات سے تیار ہوا۔ اس لیے اس نے ڈیکارٹ کے اصول 'میں سوچتا ہوں اس لیے ہوں' (I think therefore I am) کے برعکس ''میں ہو اس لیے سوچتا ہوں'' (I am therefore I think) پر اصرار کیا۔ وہ انسان کے جملہ مسائل اور مصائب، کرب و انتشار کی بنیادی وجہ اجتماعیت کو قرار دیتے ہیں۔ اس طرح فردیت کے تصور کو انھوں نے اپنی فکری مساعی سے لافانی بنا دیا۔ وہ انسان اور انسانیت کی بقا کے لیے ذات اور خدا سے وابستگی کا قائل ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

''جو بے خدا ہے وہ لاشخص ہے اور جس کی کوئی شخصیت
نہیں، وہ محروم ہے'' [10]

جدید دور کے فرد کی ذات سے وابستگی، داخلیت پسندی، خارجی دنیا سے بے زاری، فراریت اور مریضانہ موضوعیت کو خارجی ماحول سے معاندانہ رویّہ کے طور پر تسلیم

کرنے کی روِش کو سماج دشمن قرار دیا جب کہ حقیقت یہ ہے کہ اکثر و بیشتر ادیبوں نے انہی عناصر سے اپنی تحریروں کو مزین بھی کیا ہے۔ یہاں پر اس بات کا ذکر بے محل نہیں ہوگا کہ وجودیت سے خارجی بے گانگی (External alienation) مراد نہیں بلکہ سارتر کے الفاظ میں انسان جو فیصلہ کرتا ہے وہ صرف اس ذات سے محدود نہیں ہوتا بلکہ وہ اس میں تمام عالم کے انسانوں کی فلاح و بہبود کا سامان بھی ڈھونڈتا رہتا ہے اس طرح وجودیت فرد کی خود آگاہی تک محدود نہیں بلکہ پوری انسانیت کے خدشات اور خطرات، مسائل اور مصائب کو محیط ہے اور وجودیت اس جمود کو توڑتی ہے جس سے انسان خارجی دنیا سے بے نیاز اور بے پروا ہو کر بے حرکت و عمل ہوتا ہے۔اس کے نزدیک وجودیت ہمہ جہت اور فکر و عمل سے پُر فلسفہ ہے:

> ''وجودیت کو انجماد کا فلسفہ نہیں کہا جا سکتا کیونکہ یہ انسان کی تعریف عمل کی اصطلاحوں میں کرتا ہے۔ نہ ہی اسے انسان کی قنوطی دستاویز کہا جا سکتا ہے اس سے زیادہ رجائی نظریہ کوئی نہیں، کیونکہ انسان کا مقدر اسی میں مضمر ہے، نہ ہی اسے انسان کے عمل کو پست کرنے کی کوشش سے تعبیر کیا جا سکتا ہے، کیونکہ یہ اسے بتاتا ہے کہ امید صرف عمل میں ہے اور یہ کہ عمل ہی وہ تنہا شے ہے جو انسان کو زندہ رہنے کے قابل بناتی ہے''۔ [۱۱]

سارتر وجودیت کا مفکر ہونے کے علاوہ مارکسی تصورات کا بھی قائل تھا گویا وہ اپنی ذات میں وجودی بھی تھا اور مارکسی بھی لیکن کسی کے بیک وقت مارکسی اور وجودی ہونے کی بات ہضم نہیں ہوتی۔ وجودیت کا پورا فلسفہ اگرچہ خارجی دنیا سے کلی طور پر بیزاری پر منحصر نہیں لیکن اتنا بہرحال صحیح ہے کہ یہ 'خارج اساس' نہیں ہے جب کہ مارکسیت کا فکری تار و پود اجتماع اور اقتصاد سے تیار ہوتا ہے اس لیے اِن دو کے درمیان جوڑ بٹھانے کی کوئی بھی کوشش غیر عقلی اور جذباتی ہوگی کیونکہ:

> ''یہ سوال بے جواب رہ جاتا ہے کہ وہ وجودیت چونکہ ایک تاریخی واقعہ (یعنی ماضی کا حصہ) نہیں ہے بلکہ ایک قائم بالذات نیز آزاد و خودمختار شخصی تجربے سے منسوب ہے، تو پھر اس کا رشتہ کسی ایسے نظریے سے کیوں کر جوڑا جا سکتا ہے جس کی بنیاد انفرادی تجربے کے بجائے اجتماعی سرگرمیاں اور بیرونی حقیقتیں فراہم کرتی ہیں۔ کامیو اور سارتر کے تنازعے کے اساس یہی تھے کہ سارتر مارکسزم سے اپنی وابستگی کا جواز جن نکات کے ذریعے پیش کرتا ہے ان سے سارتر کی جودی فکر کی تردید ہوتی ہے۔''[12]

سارتر نے اپنے متضاد فکری روّیہ کے باوجود اپنے معاصرین اور پس رو لوگوں کو شدت سے متاثر کیا۔ جس کا اظہار ہر ادبی تحریر میں کہیں شعوری تو کہیں غیر شعوری طور پر ہوا ہے۔

ii۔اُردو میں جدیدیت کا آغاز وارتقا

اُردو میں جدیدیت 1957ء کے بعد اپنا تاروپود تیار کرنے لگی۔فکری اورفلسفیانہ رجحان کی حیثیت سے ادبی منظرنامے پر ابھرتے ہی معتبر اور مستند ادیب اس کی فکری یلغار سے متاثر ہونے لگے اور دیکھتے ہی دیکھتے ایک قافلہ تیار ہوگیا۔اُردو میں جدیدیت مغرب کی جدیدیت سے فکری طور پر متصادم بھی ہے لیکن کہیں کہیں مفاہمت کرنے پر بھی آمادہ دکھائی دے رہی ہے۔کیونکہ اُردو میں جدیدیت ترقی پسندی کی ضد کے طور پر سامنے آئی جبکہ مغرب کی جدیدیت میں ترقی پسند رویہّ ایک اہم عنصر تھا اس لیے یہ گمان غالب ہے کہ دنیا میں جدیدیت روشن خیالی کا حصہ تھی اور ترقی پسندی اس کا ایک جوہر تھا۔اردو میں جدیدت ترقی پسندی کی ضد کے طور پر ابھری اور مارکسزم دشمنی (بالخصوص ماسکو برانڈ مارکسزم دشمنی) اس کی اساسی پہچان تھی‘‘ [۱۲] الغرض اُردو میں جدیدیت ترقی پسند تحریک کی ادعائیت،عصبیت،کٹر پسندی،خارجیت اوراجتماعیت کے ردِعمل میں سامنے آئی۔ترقی پسند تحریک نے 1936ء سے لیکر 1947ء تک متعدداور لازوال ادبی تخلیقات پیدا کیں جن پر جدلیاتی مادیت اور گوپی چند نارنگ کے الفاظ میں ماسکو برانڈ مارکسزم (Masco Brand Marxism) کے اثرات نمایاں ہیں۔اس حقیقت سے بہر حال ہر کوئی ادبی مورخ متفق ہے کہ ترقی پسند تحریک نے ادبی ذوق وشوق کو عام کرنے کا کام انجام دیا جواس سے پیشتر کی ادبی تحریکیں اور رجحانات نہیں کر سکے ۔اس تحریک نے ادب پاروں کی زیب وزینت کا سامان کھیت اور کھلیان ،

فیکٹری اور پگڈنڈی کی سوندھی سوندھی خوشبو اور گرد و غبار سے برآمد کیا۔ اس نے بورژوا مرکوز ادبی معیارات کی نفی، اجتماعی شعور و آگہی اور سماجی عدمِ مساوات جیسے عناصر سے ازسرِ نو شعری جمالیات کی اقدار کا تعین کیا۔ اس طرح اس تحریک کو اُردو ادب کی سب سے بڑی اور اہم تحریک کے طور پر پڑھنے اور پڑھانے کا جواز فراہم ہو جاتا ہے۔ ادبی تنقید بھی ترقی پسند تحریک کی منت پذیر ہے کہ جس کو مجنوں گورکھپوری نے ''ادب اور زندگی''، اختر حسین رائے پوری نے ''ادب اور انقلاب''، احتشام حسین نے ''تنقید اور عملی تنقید''، ممتاز حسین نے ''ادبی مسائل''، علی سردار جعفری اور عزیز احمد نے ''ترقی پسند ادب'' جیسی عہد ساز کتابیں فراہم کیں۔ اس اعتبار سے ترقی پسند تحریک کا ذکر جدیدیت کے ذکر کے ساتھ ناگزیر ہے۔

سنہ ۴۷ کا سال برصغیر کی تاریخ کا بیک وقت وہ روشن اور تاریک عرصہ ہے جس نے صدیوں پر محیط غلامی کا طوق اتار پھینک کر آزادی کی نیلم پری کی مشاطگی میں کوئی دقیقہ فروگزاشت نہیں کیا لیکن اغیار اس کی پُرکشش اور بے حد حسین صورت کے سامنے ہیچ رہ گئے اس لیے آزادی کی اس نیلم پری کے اُجڑنے اور بکھرنے جیسا نظارہ شاذ ہی چشمِ فلک نے کبھی دیکھا ہوگا۔ اس طرح برصغیر پر یورپی تسلط ختم ہونے کے ساتھ ہی دوقومی نظریہ کے عملی اقدامات نے لاکھوں لوگوں کو بے گھر کر دیا۔ آر پار کے ممالک میں لوٹ مار، کشت و خون کا بازار گرم تھا، خدا کی بستی میں انسانیت بے آسرا ہوگئی تھی اور ہر فساد زدہ شخص فسادیوں سے کہہ رہا تھا۔

نشیمن پھونکنے والے ہماری زندگی یہ ہے
کبھی روئے کبھی سجدے کیے خاکِ نشیمن پر
(بیخودؔ موہانی)

اسی لیے آزادی، تقسیم ملک اور فسادات کے بعد اُردو ادبا اور شعرا نے جب لوح و قلم سنبھالے تو ان کا فسادات کے نتیجے میں سامنے آنے والے مسائل و مصائب، درد و کرب، بے زمینی و بے جڑی، بے بسی و بے رشتگی کے دل دہلا دینے والے موضوعات سے متاثر ہونا فطری امر تھا۔ تقسیمِ ملک کے ساتھ ہی فرقہ وارانہ فسادات میں انسان کی انسانیت مفقود ہوگئی اس طرح اس دور کے ہر تخلیقی فن پارے میں خون، لوٹ مار، عصمت ریزی سے متعلق اصطلاحات بار پا گئیں اور بیشتر دانشوروں نے 1947ء سے 1957ء تک کے ادب کو فساد زدہ ادب قرار دیا گیا۔ بطورِ مثال ذیل کا اقتباس پیش کیا جارہا ہے:

"دنیا بدل رہی تھی، پرانی دنیا ختم ہو چکی تھی............ جو کچھ باقی تھا وہ اس وقت بے کس، اتنا حماقت زدہ، ایسا مجبور تھا کہ دنیا اس کے مذاق اڑا رہی تھی، تہذیب کے مرکزوں اور گہواروں میں پلنے والے دربدر کی ٹھوکریں کھانے کے لیے صحراؤں کی طرف نکل گئے۔ امام باڑے ویران اور مسجدیں شکستہ ہوگئیں۔ پرانے خاندان مٹ گئے زندگی کی پرانی قدریں خون اور نفرت کی آندھیوں کی بھینٹ چڑھ

گئیں، ایک عالم تہہ و بالا ہوگیا، وہ تہذیب ہندوؤں
مسلمانوں کا وہ معاشرتی اور تمدنی اتحاد، وہ روایات، وہ
زمانہ سب کچھ ختم ہوگیا'' [۱۴]

موقع ومحل کی مناسبت سے یہاں پر منیر نیازی کی نظم کا یہ بند پیش کیا جارہا ہے جو اس وقت کے آدمی کے داخلی اور خارجی تضاد وتصادم اور شکست وریخت کا آئینہ ہے:

سڑکوں پر بے شمار گلِ خوں پڑے ہوئے
پیڑوں کی ڈالیوں سے تماشے جھڑے ہوئے
کوٹھیوں کی ان چھتوں پہ حسین بت کھڑے ہوئے
سنسان ہیں مکان کہیں در کھلا نہیں
کمرے سجے ہوئے ہیں مگر راستہ نہیں
ویراں ہے پورا شہر کوئی دیکھتا نہیں
آواز دے رہا ہوں کوئی بولتا نہیں

(نظم ''میں اور شہر'') [۱۵]

ادبی منظرنامے پر چھا جانے والے خارجی حالات وواقعات اور حادثات وتغیرات کے پیش نظر 1947ء سے 1957ء تک کا دور اس اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے کہ یہ ترقی پسند تحریک کا شیرازہ بکھرنے اور جدیدیت کا تاروپود تیار ہونے سے عبارت ہے۔ لطف الرحمٰن اس دور کو عبوری دور قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ترقی پسند تحریک کی ابتدائے زوال اور جدیدیت کے نقطۂ آغاز کا درمیانی عہد عبوری دور کی حیثیت رکھتا ہے یعنی 1947ء سے 1957ء تک کا ادب ترقی پسند ادیبوں کی تخلیق سے قطع نظر عبوری دور کی تخلیق ہے۔'' [۱۶]

اس دور کے تخلیق شدہ ادب کا تعلق راشد اور میراجی کے جمالیاتی نظام اور شعری روایت سے ہے جو ترقی پسند تحریک کے ابتدائی سالوں میں اس سے نظریاتی سطح پر انحراف وانقطاع کی راہ اختیار کیے ہوئے تھے۔

اُردو میں 1957ء کو جدیدیت کا سالِ آغاز تصور کیا جاتا ہے۔ جدیدیت کے اس فکری اور ذہنی رجحان کو دو اہم محرّکات میسر ہوئے جنھوں نے اس کو منظّم اور منضبط کر دیا ایک سارتر اور کرکے گارڈ کا وجودی فلسفہ جو اس وقت تک اردو والوں کے لیے اہم موضوع بن گیا تھا دوسرے برصغیر کے سیاسی، سماجی، تہذیبی اور معاشی حالات کی ابتری؛ جنھوں نے عام انسان بشمول ادیب وفنکار کو ذات کی اتھاہ گہرائیوں میں پناہ گزیں ہونے کے لیے مجبور کر دیا تھا۔ یہ کہنا بھی صحیح ہے کہ ادیب وفنکار خارجی دنیا کی جس بگڑتی صورتِ حال سے عملی طور پر دست وگریباں تھے اس کی ذہنی اور فکری اساس کرکے گارڈ اور سارتر کے افکار وتصورات نے فراہم کی جس سے جدیدیت کا رجحان ایک حاوی فکری رجحان میں متشکل ہو گیا۔ اس کے بعد جدیدیت کا رجحان اپنے دامن میں عصری تخلیقی کوششوں، انفرادی آزادی، داخلی جمالیاتی نظام اور متن کی خودمختاری کے عناصر سموتا گیا۔ اُردو میں جدیدیت کی تعریف وتوضیح کے ضمن

میں مختلف ادیبوں اور دانشوروں نے مختلف خیالات کا اظہار کیا ہے۔ لطف الرحمٰن نے اس بحث کو اس طرح سمیٹنے کی کوشش کی ہے:

''وحید اختر نے...... سائنسی رویّے کو جدیدیت کے لیے لازمی سمجھا اور سارتر کی وجودی فکر کو عہدِ حاضر کی سب سے موثر قوت تسلیم کرتے ہوئے جدیدیت کو جدلیاتی مادّیت یا ترقی پسندی کی توسیع سے تعبیر کیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے وحید اختر سے اختلاف کرتے ہوئے کہا...... میں سمجھتا ہوں کہ جدیدیت تمام فلسفوں اور نظریوں کی حدود کو توڑنے کا نام ہے۔ ناوابستگی ہی اس کی وہ خصوصیت ہے جو اسے پچھلے تمام ادبوں سے ممتاز کرتی ہے...... محمد حسن کے مطابق...... جدیدیت رومانیت کی بھی توسیع ہے لیکن صحت مند جدیدیت ترقی پسند کی توسیع ہے۔ آلِ احمد سرور کے نزدیک...... جدیدیت آدمی کی تلاش کا نام ہے۔ ایس۔ ایچ واتسائن نے...... جدیدیت کو ایک اضافی اصطلاح قرار دیا...... ڈاکٹر عبدالعلیم کے مطابق...... ہم جدیدیت کی بحث میں عام طور پر یہ فرض کر لیتے ہیں کہ جدیدیت کوئی ایک رجحان ہے، اس لیے اس کی تعریف

اوراس کے زمانہ تعین میں دشواریاں پیش آتی ہیں۔
میں سمجھتا ہوں کہ جدید دور کے تمام رجحانات اس
دائرے میں آتے ہیں۔ جو گذشتہ تیس چالیس سال
سے ادب پر اثرانداز ہورہے ہیں، چاہے وہ مارکس
کے اثر سے ہو، فرائیڈ کے اثر سے، یا سارتر کے اثر
سے......'' [۷۱]

مذکورہ اقتباس سے ہمارے سامنے جدیدیت کی اتنی اور ایسی تعریفیں سامنے آئیں کہ کسی ایک تعریف کے بارے میں کہنا کہ وہ حتمی اور قطعی ہے، ناممکن نہ سہی مشکل بات ضرور نظر آتی ہے البتہ ۱۹۵۵ء کے بعد اُردو ادب میں جو رجحان سامنے آیا وہ فکری اور اسلوبی سطح پر نئے کی حیرت سے فیض یاب ہونے اور سابقہ کو فرسودہ تصور کرنے پر مُصر تھا۔

جیسا کہ پہلے بھی مذکور ہوا ہے کہ اُردو میں جدیدیت فنی اور موضوعاتی سطح پر اجتہاد سے عبارت ہے کیوں کہ اُردو بولنے اور لکھنے والوں کا ایک بہت بڑا طبقہ ہجرت کر کے پاکستان چلا گیا اور وہاں دہائیاں گزارنے کے باوجود بھی وہ 'پاکستانی' کے بجائے 'مہاجر' ہی کہلاتے ہیں۔ دونوں ممالک کے آر پار لاکھوں لوگوں کو تہہ و تیغ کیا گیا۔ فن کار داخلی سطح پر تذبذب اور تشکک کا شکار ہو گیا۔ اس طرح موضوعاتی سطح پر بیزاری، بے کیفی، بے چہرہ گی، لایعنیت، غیر وابستگی، حد درجہ داخلیت، منفیت وغیرہ سے اپنی فکری اور ادبی کائنات بسائی سجائی گئی۔ لطف الرحمٰن (مرحوم) نے اِن اصطلاحات کی درجہ بندی اس

طرح کی ہے:

”(1)انتشار و بحران (2)کسمپرسی و بے کسی (3)مایوسی و نا امیدی (4) تنہائی و تاریکی (5) خوف و دہشت (6)خلا و نفی (7)نیستی و عدمیت (8)بے معنویت و مہملیت (9)بے زمینی و جلاوطنی (10)بے گانگی و اجنبیت (11)لاشخصیت و لافردیت (12)میکانکیت و بوریت (13)شیئیت و چیزیت (14)تکرار و یکسانیت (15)بے زاری و بے کیفی (16)بے سمتی و کلبیت (17)بے رشتگی و بے تعلقی (18)محدودیت و زوالیت (19)تقدیریت و جبریت (20)تشکیک و تذبذب (21)گریز و فرار (22)یاسیت وقنوطیت (23)غصہ و احتجاج (24)انکار و بغاوت (25)جرم و معصیت (26)بے ترسیلی و بے زبانی (27)متلی اور ابکائی (28)اکیلاپن اور ایکاکی پن (29)ماضی پسندی و رومانیت (30)موضوعیت و انفرادیت وغیرہ۔“ [۱۸]

ذیل میں کچھ نمائندہ اشعار مثال کے طور پر پیش کیے جا رہے ہیں جن میں جدیدیت کے متذکرہ بالا موضوعات کا اظہار ہوا ہے ۔

(احساسِ تنہائی)

اس اکیلے پن کے ہاتھوں ہم تو فکرؔی مرگئے
وہ صدا جو ڈھونڈتی تھی جنگلوں میں کھوگئی

پرکاش فکرؔی

(اجنبیت)

زمین نے مانگ لیا، آسماں نے چھین لیا
ہمارے پاس نہ اب جسم ہے نہ سایا ہے

بشیر بدرؔ

(اجنبیت)

خوشیوں کے دھوپ درد کے سائے کہاں گئے
وہ جو لوگ تھے اپنے پرائے کہاں گئے

(مغّنی تبسّم)

اُس دور کے ادبی وثقافتی محرکات کے لیے قومی اور بین الاقوامی سطح کے سیاسی وسماجی حالات و واقعات نے ایک ایسا صحت مند پس منظر فراہم کیا تھا جس سے کوئی بھی حساس اور باشعور انسان فرار اور گریز حاصل نہیں کرسکتا تھا۔ دوسری عالمگیر جنگ نے انسان کا رشتہ عدمِ تحفظ اور ذات کی نفی سے مربوط اور مضبوط کردیا تھا۔ یہاں تک کہ انسانی تاریخ میں جو لڑائیاں لڑی گئی تھیں وہ دوسری عالمگیر جنگ کے سامنے ہیچ نظر آرہی تھیں۔ اس احساسِ عدمِ تحفظ سے

انسان تذبذب اور تشکک کا مریض بن گیا اور تیسری عالمگیر جنگ کے خوف سے ماضی سے بے گانہ، حال سے بے زار اور مستقبل سے ناامید نظر آرہا تھا۔ ممتاز سائنسدان البرٹ انسٹائن نے بھی اس خطرے کی جانب رائے پیش کی تھی کہ:

> ''تیسری جنگِ عظیم کے متعلق میں کچھ نہیں کہہ سکتا لیکن
> چوتھی جنگِ عظیم کے متعلق میں پورے یقین کے ساتھ کہہ
> سکتا ہوں کہ وہ پتھروں کے ہتھیاروں سے لڑی جائے گی'' [۱۹]

دوسری عالمگیر جنگ کی تباہ کاریوں کے نتیجے میں پیدا ہونے والے مسائل اور مصائب کے علاوہ بھی کئی محرکات تھے جو جدیدیت کے فکری پسِ منظر کو کسی نہ کسی طرح مَس کرتے ہیں، ان میں سائنس وٹکنالوجی کی محیر العقول ترقی، مشینی زندگی کی نارسائیاں، شہری تہذیب وتمدن میں تصنّع وبناوٹ اور خود غرضی اور دیہاتی زندگی کی بڑھتی ہوئی ناخواندگی جیسے اہم مسائل تھے جنہوں نے فرد کی زندگی کو بے وقعت بنا دیا تھا۔ سائنسی انکشافات اور ایجادات نے انسانی زندگی کو وسیع اور ہمہ گیر سطح پر متاثر کیا ہے۔ رسل و رسائل کے ترقی یافتہ اور جدید ترین ذرائع نے جہاں زندگی میں نئے امکانات روشن کیے ہیں انسانی معاملات و مسائل کے دائرہ کو بھی وسیع وعریض کر دیا۔ ذاتی، مقامی، قومی اور بین الاقوامی حادثات سے اب انسان ٹکرا کر پاش پاش ہونے لگا کیونکہ رسل و رسائل کی بدولت وہ صرف ایک قوم کا نہیں بلکہ بین الاقوامی برادری کا جزو ہے۔ مشینی زندگی نے انسان کو صرف اور صرف نفع اور نقصان کی زبان میں بات کرنا سکھایا۔ انسان ایک مشین کا پرزہ بن گیا تھا جس سے اس کی انسانیت اور آدمیت

گھٹن اور خارجی دباؤ کی شکار ہوگئی۔ سائنسی اور صنعتی شعبوں میں حیرت انگیز ترقی نے گاؤں کے مقابلے میں شہروں کا دائرہ بے حد وحساب پھیلا دیا جس نے انسانی ضرورتوں کی فراہمی میں سنگینی اور سختی کو جنم دیا اور اس طرح آہستہ آہستہ شہروں کی آبادی انفرادی مسائل اور اضطراب کی حدوں میں سمٹ کر رہ گئی۔

مذکورہ بالا مسائل اور میلانات نے جدید آدمی کو ذات کے دروں خانے میں گوشہ نشین ہونے پر مجبور کر دیا۔ اس کو یہ احساس رات دن کھائے جا رہا تھا کہ اس کا خارجی دنیا سے تعلق ٹوٹ چکا ہے اس لیے وہ اجتماعیت، خارجیت، وابستگی کے مقابلے میں فردیت، داخلیت اور غیر وابستگی پر مُصر ہے۔ نتیجے کے طور پر ادب اور ادیب بھی اس طوفان کی آنچ سے خود کو نہ بچا پائے۔

جدیدیت نے اردو شعر وادب کی شعریات کو محسوس و نامحسوس طور پر متاثر کیا۔ اُردو میں جدیدیت کو متعارف کرانے میں ہندوستان میں ماہنامہ ''شب خون'' (الہ آباد) اور پاکستان میں ''ادبی دنیا''، ''اوراق'' اور ''سوغات'' نے نمایاں کردار ادا کر کے اس کے لیے ادبی سطح پر پلیٹ فارم تیار کیا۔ جدیدیت کو سب سے زیادہ بڑھاوا شمس الرحمٰن فاروقی نے ''شب خون'' کے ذریعہ دیا۔ اس دوران انھوں نے ''نئے نام'' کے عنوان سے ایک شعری انتخاب ترتیب دیا جس میں دس جدید نظم گو شعرا کی دس دس شعری تخلیقات تھیں۔ ممبئی سے ماہنامہ ''شاعر'' نے ''نئی شاعری کیوں'' کے بعنوان کئی شماروں میں مسلسل اور متواتر سمپوزیم شائع کیے۔ 31 مارچ 1967ء کو شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ میں پروفیسر آل احمد

سرورؔ کے زیرِ اہتمام ایک سمینار بعنوان ''جدیدیت اور ادب'' کا انعقاد عمل میں آیا جس میں قدیم وجدید اور روایت اور جدیدیت جیسے اہم موضوعات پر مباحثے اور مذاکرے ہوئے۔ دہلی سے شائع ہونے والا ماہنامہ ''تحریک'' نے ہر ماہ ''آف نوٹس'' کے عنوان سے اعلیٰ پایہ کی تحریروں پر بحث کر کے جدیدیت کی روایت کو استحکام بخشا۔ ماہنامہ ''کتاب'' کا ''نئی کہانی نمبر''، ماہنامہ ''نگار'' کا جدید شاعری نمبر اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ علاوہ ازیں خلیل الرحمٰن اعظمی کی کتاب ''زاویۂ نگاہ'' کے ساتھ ساتھ وزیر آغا کی تنقیدی تصنیف ''اُردو شاعری کا مزاج'' نے اُردو شاعری کا مزاج اور معیار بدل دیا اور ساتھ ہی فکشن کی ڈکشن بھی جدیدیت کے مطابق وضع ہوئی۔

یہاں پر حلقۂ اربابِ ذوق کا ذکر بے محل نہیں ہوگا۔ ۲۹، اپریل ۱۹۳۹ء کو سید نصیر احمد جامعی نے نسیم حجازی، تابش صدیقی وغیرہ کے اشتراک سے ''مجلس داستان گویاں'' کی داغ بیل ڈالی تھی جو بعد میں حلقۂ ارباب ذوق کے نام سے مشہور ہوئی۔ حلقہ نے ترقی پسندی کے ردعمل میں ادب برائے ادب کی علَم پہلے سے ہی اٹھا رکھی تھی اور جب بعد میں یعنی ۱۹۵۵ء سے آگے ادبی سطح پر خارجی حالات کے نتیجے میں جدیدیت پروان چڑھ رہی تھی تو اس سے وابستہ تخلیق کاروں، جن کی اُس وقت نمائندگی میرا جی کر رہے تھے، نے معاصر ادیبوں اور شاعروں کا تخلیقی دائرہ جدیدیت کے رجحان کی طرف موڑ دیا، جس کے نتیجے میں انہوں نے منثور اور منظوم اصناف میں ہیئتی تجربے کیے۔ نثری نظم، ماہیا، تروینی، ثلاثیے، ترائیلے جیسی شعری اصناف اُردو میں متعارف کیں۔ حلقۂ اربابِ ذوق کی متعدد شاخیں

پاکستان کے مختلف شہروں میں قائم ہوئیں جنھوں نے برصغیر کے مصنفین کی تحریروں پر بحث و مباحثہ شروع کرکے انہیں جدیدیت کے توسط سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی۔ غرض اس طرح کا ادبی منظر نامہ تیار ہوا جس کی ادبی وشعری فضا نے نقادوں، شاعروں، افسانہ نگاروں اور رسالوں کا رخ جدیدیت کی طرف موڑ دیا۔

جدیدیت کی ماحول سازی میں تقسیمِ ملک اور پاکستان کی تشکیل کے بعد وہاں کی سیاسی صورتِ حال نے نمایاں کردار ادا کیا۔ آرزؤں اور تمنّاؤں سے بنا پاکستان جب اپنے عوام کی توقعات پر پورا نہ اترا تو ادبا وشعرا کی تخلیقات میں وہ معاشرتی عدمِ توازن اور سیاسی ناہمواری نمایاں ہونے لگی جس کے فوری ردِعمل کے طور پر جنرل ایوب خان (خودساختہ شہنشاہِ وقت، جس نے جمہوری اقدار وعلامات کا خون کیا) کی سرپرستی میں اربابِ حکومت نے اِن ادبا کے خلاف مورچہ سنبھالا اور انھیں پابندِ سلاسل کردیا گیا۔ اِن سب حالات و واقعات کا نتیجہ یہ نکلا کہ ادبا نے اسلوبِ بیان کی سطح پر نمایاں تبدیلی کا مظاہرہ کرکے حد درجہ پیچیدہ اور مبہم استعارات اور علامتیں استعمال میں لائیں جو وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ جدیدیت کا شناختی ادب بن گیا۔

جدیدیت کے بنیاد گزاروں جن میں میراؔجی، ن۔م۔راشدؔ، مجید امجدؔ، ناصرؔ کاظمی، ظفرؔ اقبال، منیرؔ نیازی، شکیبؔ جلالی، شمس الرحمٰن فاروقی، بلراج کومل اہم ہیں، نے تخلیقی سطح پر اس کے فکری اور فلسفیانہ ادراک واحساس کو عام کیا ہے۔ مذکورہ بالا شعراء کے علاوہ احمد فرازؔ، کمار پاشیؔ، مخمور سعیدیؔ، قاضی سلیمؔ، منیب الرحمانؔ، افتخار جالبؔ، محمد علویؔ، عمیق حنفیؔ، وحید اخترؔ،

وغیرہ نے بھی جدیدیت کے رنگ وآہنگ اور میلانات کو اپنے اپنے کلام میں نئی فکری توانائی اورلب ولہجہ کی شائستگی کے ساتھ پیش کیا۔فکشن میں جہاں تک جدیدیت کے موضوعات و اسالیب کو برتنے کا سوال ہے اس ضمن میں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، عبداللہ حسین، رام لعل، غیاث احمد گدی، اقبال متین، اقبال مجید، انور سجاد، بلراج مین را، سریندر پرکاش، احمد ہمیش، قمر احسن، شوکت حیات، انور خان، مظہر الزماں خان، سلام بن رزاق اور عابد سہیل کے اسمائے گرامی اہم ہیں۔ان کے علاوہ افسانہ اور ناول نگاروں کی ایک ایسی فہرست ہے جنھوں نے نت نئے تجربے کر کے اردو ادب کو وسعت، ہمہ گیری اور تنوّع بخشا۔تاہم جدیدیت کے پرچم تلے لکھنے والوں کی ایک ایسی کثیر تعداد بھی سامنے آئی جو ادبی روایات و اقدار اور شعریات و جمالیات کے باطنی شعور سے بے بہرہ تھی اور جو صرف خود کو جدیدیت کے پلیٹ فارم پر نمایاں کرنا چاہتے تھے۔یہ صحیح ہے کہ وقتی طور پر ان کا نام رسالوں، جریدوں اور اخباروں میں آ گیا لیکن بعد میں وہ اپنے ادبی وقار کے تحفظ و تسلسل کے لیے کوئی اہم ادبی کارکردگی انجام نہ دے سکے جس کی وجہ سے ان کا معیار و مقام اُردو کی ادبی تاریخ میں مشکوک ومشتبہ ہو کر رہ گیا۔

جدیدیت سے وابستہ شاعروں، افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں نے خارجی حالات وواقعات سے یکسر انحراف کر کے انتہائی ذاتی و داخلی موضوعات کو اپنایا اور اسلوبِ بیان کی سطح پر تجریدی اور علامتی اظہارِ بیان نے شدت اختیار کی۔اساطیری طرزِ اظہار نے شاعری اور افسانے کی شعریات کو بُری طرح مجروح کر دیا یہاں تک کہ کردار اپنا انفرادی

تشخص کھو بیٹھے۔ اب ''ا''، ''ب''، ''ج''، ''د'' جیسے نام کرداروں کی شناخت قائم کر کے اس صحت مند افسانوی کائنات سے انحراف اور انقطاع کا راستہ اختیار کرتے ہیں جہاں منگو کوچوان، مادھو، گیسو، ایشر سنگھ جیسے کرداروں کے نام ایک دنیا آباد کیے ہوئے تھے۔ حددرجہ ابہام نے تفہیم اور ترسیل کی راہ میں بری طرح روکاوٹیں حائل کردیں۔ ان عناصر کی وجہ سے جدید ادب کا عام قاری سے رشتہ ٹوٹ گیا جس کے نتیجے میں جدیدیت کا رجحان دھیرے دھیرے اپنی کشش اور تازگی کھونے لگا۔ اس طرح جدیدیت 1975ء تک آتے آتے بے اثر ہو چکی تھی اور ایک نئی ادبی فضا نے اپنا تارو پود تیار کرنے کا کام شروع کیا۔ جدیدیت کے علمبردار شمس الرحمان فاروقی کسی نظریے کی دائمیت کی حمایت نہیں کرتے ہیں اوراس طرح جدیدیت کے تعلق سے بھی ان کا روّیہ نہایت ہی لچکدار ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''مجھے اس بات سے کوئی خوف نہیں آتا کہ نئے لکھنے والے جدیدیت سے انحراف کریں گے یا کرنا چاہیں گے۔ ادبی اصول ونظریات کو میں ترقی پسندی کی طرح مطلق اور آفاقی اور ہمہ وقتی نہیں سمجھتا۔ میں امید کرتا ہوں کہ ادب کے بارے میں کئی طرح کے نظریات صحیح ثابت ہوسکیں گے، جدیدیت کوئی مذہب نہیں، کوئی الہامی فلسفہ نہیں، جس سے انحراف کفر ہو............ایک دن وہ بھی ہوگا جب جدیدیت اپنا کام اچھا برا کر چکے گی، کوئی اور نظریہ ادب اس کی جگہ

لے لگا، میں اس دن کا منتظر ہوں‘‘ [۲۰]

عصرِ حاضر کے نظریہ ساز نقاد گوپی چند نارنگ جدیدیت کے رجحان کے از کار رِفتہ ہونے کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

’’...... بدلی ہوئی ترجیحات اور کامن سنس کے چیلنج میں جدیدیت تو اپنے آپ ہی کالعدم ہو جاتی ہے۔ بہر حال آیئے دیکھیں کہ جدیدیت کی وہ Catagories کیا تھیں جن کو جدیدیت کی پہچان قرار دیا گیا۔ اول یہ کہ فن کار کو اظہار کی پوری آزادی ہے، دوسرے یہ کہ ادب اظہار ذات ہے، تیسرے یہ کہ فن پارہ خود مختار و خود کفیل ہے، چوتھے یہ کہ ادب کا سماجی قدر یا آئیڈیولوجی سے کوئی رشتہ نہیں۔ کہا جا رہا ہے کہ یہ چاروں Catagories آج بھی ترجیحی حیثیت رکھتی ہیں اور Valid ہیں جبکہ ایسا نہیں ہے‘‘ [۲۱]

جس طرح جدید ادب کا فرد خود مختار اور خود مکتفی ہے من و عن اس کا متن بھی خود مختار ہے۔ جدیدیت نے خارجیت سے انحراف و انقطاع کا رشتہ قائم کر کے درونِ ذات کے گونا گوں میلانات اور مسائل کو اپنا موضوع بنا کر ترقی پسندی کی حقیقت پسندی کو رد کیا کیوں کہ موخر الذکر کا وجود وسیع تر معنوں میں خارجیت سے عبارت تھا جب کہ جدیدیت نے فرد

کے باطن کی پُر اسرار دنیا کے اظہار و ابلاغ اور انکشاف کا بھیڑا اٹھایا تھا۔ اس طرح جدیدیت کے زیرِ اثر جن تنقیدی نظریات کا ظہور ہوا وہ بھی فرد کی خود مختاریت اور اس کے خود مکتفی کردار کو لازمی مانتے ہیں۔ متن کو اس کے خارجی تعلقات یعنی سماجی، تاریخی اور سیاسی تعبیر و تفسیر سے الگ کر کے اس کے داخلی نظام، لسانی ترتیب اور اسلوبیاتی سطح پر جانچا اور پرکھا جاتا تھا اس تناظر میں اگر دیکھیں تو جدیدیت کے دور میں متن کو بنیادی حوالہ مان کر نئی تنقید اور روسی ہئیت پسندی جیسے تنقیدی نظریات سامنے آئے۔ تقدمِ زمانی کے اعتبار سے ساختیاتی تنقید بھی اُردو میں اسی دور سے منسوب ہے۔ اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ جدیدیت کے اس جائزے کے بعد اس کے تحت پیش آئے تنقیدی نظریات پر بھی سیر حاصل گفتگو کی جائے۔ اس طرح ہیئتی تنقید، نئی تنقید اور ساختیاتی تنقید پر یہاں مفصّل انداز میں بات کی جائے گی۔

i ۔ ہیئتی تنقید

ادب کیا ہے؟ اس کا زندگی اور اس کے متعلقات سے کیا رشتہ ہے؟ زندگی ادب کو کس طرح مواد فراہم کرتی ہے؟ ادب اور زندگی کے باہمی تعلقات میں بنیادی اہمیت کس کو حاصل ہے؟ ادب زندگی کی ترتیب وتہذیب میں کس حد تک معاون و مددگار ثابت ہوسکتا ہے؟ ادب زندگی کے اقدار کی تعمیر وتشکیل میں کیا کردار ادا کر رہا ہے؟ ادب اور زندگی کے مابین رشتہ کی نوعیت کیا ہے؟ یہ ایسے تمام سوالات ہیں جو تنقید کو اپنے ازل سے درپیش ہیں۔ ان سوالات کا تشفی بخش جواب دینے میں تنقید نے کبھی مصنف کے نجی حالات کو مرکز ومحور بنایا تو کبھی تاریخی اور سماجی میلانات ورجحانات کے ضمن میں ادب کو جانچا اور پرکھا، کبھی متن سے برآمد شدہ موضوعی جمالیات یا تاثرات کو ادب کا ماحصل قرار دیا، تو کبھی قاری کے ذوق و ظرف، ادبی معیار اور مقام کی شناخت کو اپنا فریضہ متصور کیا۔ یہ ایسے نکات ہیں جو تنقید کی ساخت کی حیثیت رکھتے ہیں اور جن کی بنیاد پر وقتاً فوقتاً مختلف تنقیدی دبستان معرضِ وجود میں آئے ہیں۔ ان سوالات کے جواب کے لیے انتقادی فکر نے کبھی ادب کے مواد کو مرکزِ توجہ بنایا تو کبھی اس کی ہئیت پر اپنی قوت صرف کی اور اس طرح ادب میں مواد اور ہئیت کی ثنویت

قائم ہوئی ۔ ویسے بھی ہئیت کو قابلِ لحاظ حد تک اہمیت دینے کا رویہّ قدیم تنقید کے پانچوں مراکز یونان، روم، چین، بھارت اور مغربی اشیاء میں بہ طرزِ حسن پایا جاتا ہے لیکن یہاں پر جس ہئیت پسندی کا مطالعہ خصوصی طور پر کیا جارہا ہے اور جس نے پس روتنقیدی نظریات بالخصوص ساختیاتی تنقید کو کافی حد تک متاثر کیا بلکہ اس کی فکری بنیادیں تعمیر کیں، وہ روسی ہئیت پسندی (Russian Formalism) ہے۔ ہئیت پسندوں نے ادب کی ہئیت کے تجزیاتی اور معروضی مطالعے پر اپنی تنقیدی عمارت کی تعمیر وتشکیل کی ۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں روسی ہئیت پسندی ایک تنقیدی تھیوری کی حیثیت سے ادبی اُفق پر نمودار ہوئی جس نے آگے چل کر شعروادب کی شعریات کو محسوس ونامحسوس حد تک متاثر کیا۔ اس تنقیدی دبستان کا سارا زور ادب پارہ کے جمالیاتی تفاعل پر ہے۔ اس طرح اس انتقادی اسکول کے دانشوروں کی توجہ ادب کی ادبیت اور شعریت پر مرکوز تھی ۔

اس سے پہلے کہ روسی ہئیت پسندی کی خصوصیات پر بحث کی جائے اوراس کے نمائندہ مفکرین اور ناقدین کے بصیرت افروز خیالات کا تذکرہ کیا جائے، مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس کے تاریخی پسِ منظر پر ایک اِجمالی نظر ڈالی جائے، جس کے لیے ناصر عباس نیرّ کا یہ خیال ہے:

> ''تاریخی زاویے سے دیکھیں تو ہئیت پسندی انیسویں
> صدی کی اس تنقیدی روش کے ردِعمل کے طور پر وجود میں
> آئی جو ادب کے مافیہ اور معنی پر غیر معمولی زور دینے کی

کوششوں سے عبارت تھی۔'' 22

چنانچہ ہئیت پسندوں نے معروضی زاویہ اپنا کر ویسی ہی شدت سے فارم (Form) پر زور دیا مگر اپنے ردِ عمل کو منضبط فکری اور استدلالی انداز میں پیش کیا۔ وسیع تر انداز میں دیکھا جائے تو روسی ہئیت پسندی اپنے دائرہ کار اور طریقۂ کار کی انفرادیت کی وجہ سے جدیدیت سے ہم رشتہ ہے کیوں کہ جدیدیت بھی ادبی اور عمرانی مطالعات کو سائنس کی سی معروضیت عطا کرنے پر مصر تھی نیز ادب کو رومانی اور پر اسراریت کے چنگل سے آزاد کرا کے ایسے منظّم اور مستحکم طریقوں پر جانچنے پرکھنے کی طرح جدیدیت نے ہی ڈالی۔ اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ روسی ہئیت پسندی کا تجزیاتی مطالعہ اور اُردو ادب پر اس کے اطلاق کی مثالیں اور مسائل کو جدیدیت کے باب کے تحت زیرِ بحث لایا جائے۔

روسی ہئیت پسندی کی فکری اور نظریاتی بنیادیں قائم کرنے میں وہ تین اہم مراکز قابلِ ذکر ہیں جو لسانیاتی مطالعات کو پیش کرنے کی غرض و غایت کے تعلق سے وجود میں لائے گئے تھے۔ پہلا ماسکو لنگوسٹک سرکل (Mosco Linguistic Circle) رومن جیکب سن (Roman Jakobson) کی سربراہی میں 1915ء میں ماسکو میں قائم ہوا۔ رومن جیکب سن ادبیاتِ عالم میں اپنی لسانی کارگزاریوں اور دانشورانہ منہاج کی وجہ سے منفرد اہمیت کا حامل ہے۔ دوسرا انجمن برائے مطالعۂ شعری زبان (The socity for the study of poetic language- opojaz) 1916ء میں پیٹرز برگ میں قائم کیا گیا جس کے راہ نماؤں میں وکٹر شکلووسکی (Victor Shklovsky) کا نام سب سے

اہم ہے۔ رومن جیکب سن نے 1920ء میں پراگ لنگوسٹک سرکل (Prauge Linguistic Circle) کی بنیاد ڈالی۔اس تیسرے اور آخری مرکز کے فکری تنوّع اور اس کی لسانی کارگذاریوں نے ہئیت پسندی اور ساختیات کے درمیان ربط پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اس مرکز کے دوسرے اہم فعال اور متحرک اراکین میں جان مکارووسکی (Jhon Mukarovsky) اور رینے ویلک (Rene wellek) کے نام اہم ہیں۔ مذکورہ بالا شخصیات کے علاوہ روسی ہئیت پسندی کو اپنے فکر و استدلال اور فہم وفراست سے مالا مال کرنے والوں میں بورس توماشیوسکی (Boris Tomasheusky)، جان مکارووسکی، ایم۔ میخائل باختن (M.Mikhial Bakhtin) بورس آئخن بام (Boris Eikhenbalm)، اوسپ برک (Osip Brik) اور یوری تنیانوف (Yury tynhyonov) کے نام غیر معمولی اہمیت کے حامل ہیں۔

روسی ہئیت پسندی میں ادب اور آرٹ کو ایک ایسی ہئیت کے طور پر متصور کیا جاتا ہے جس کی اہمیت اور معنویت کا دارومدار ہئیت پر ہی ہے نہ کہ خیال، پیغام، فکر، تصور یا نظریہ پر۔اس طرح ہئیت پسند نظریہ یا تصور نے خیال کی ترسیلیت سے براہ راست کوئی سروکار نہیں رکھا بلکہ ہئیت پسند تنقید کی اساس ''ادب کی ادبیت'' (Literaryness of Literature) پر ہے۔اس دبستان سے وابستہ نقادوں نے ادب کی بنیادی حقیقت یعنی ادبیت کو سائنسی ضابطوں میں بیان کرنے کی کوشش کی۔ ہئیت پسندوں نے ادب کے مطالعے میں اس کے Non-Representational اور Non-expressive پہلوؤں

کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا اور اس دوران ادبی متن کے ثقافتی، نفسیاتی، تاریخی اور شخصی یا ذاتی مندرجات کو عام طور پر خارج کیا۔یعنی وہ ادب کے ان عناصر کو موضوعِ بحث بناتے تھے جن کی کارفرمائی سے کوئی تحریر ادبی مرتبہ اور مقام حاصل کر لیتی ہے اور اسے غیر ادبی تحریروں سے ممتاز کرتے ہیں۔اس ضمن میں گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے:

''روسی ہئیت پسندوں کا موقف تھا کہ ادبی زبان اور عام زبان میں بنیادی فرق ہے۔ادبی زبان اور شعری زبان کے مقابلے پر عام زبان کو وہ عملی زبان، سائنسی زبان یا علمی زبان کہتے تھے۔ان کا خیال تھا کہ عام زبان کا کام خارجی کائنات کے حوالے سے سامع کے لیے کسی اطلاع یا پیغام کی ترسیل ہے۔اس کے برعکس شعری یا تخلیقی زبان خارج کے حوالے سے نہیں خود اپنے حوالے سے اپنا جواز رکھتی ہے۔اس میں خود مرکزیت ہوتی ہے۔وہ قاری کی توجہ اپنی جانب یعنی اپنے ادبی اوصاف کی جانب مبذول کرتی ہے۔ یہ ادبی اوصاف لفظوں، آوازوں اور کلموں کے باہمی رشتوں سے مرتب ہوتے ہیں۔ ان ادبی اوصاف کا معروضی تجزیہ زبان کی سائنس یعنی لسانیات کے ذریعے ممکن ہے لیکن یہ لسانیات اس لسانیات سے مختلف

ہونا چاہیے جس کی مدد سے عام زبان کا تجزیہ کیا جاتا ہے اس کے اصول وضوابط ایسے ہونے چاہئیں جس کی مدد سے ''ادبیت'' کے امتیازی عناصر کی شناخت قائم کی جاسکے۔ رومن جیکب سن کے 1921ء کے ایک قول کے مطابق ''ادبی مطالعے کے موضوع ادب نہیں بلکہ ادبیت کے وہ اوصاف ہیں جن سے فن پارہ ادب بنتا ہے۔'' 23

ادب کی ''ادبیت'' کو تنقیدی مطالعے میں اہمیت دینے کا جواز ہئیت پسندوں کے یہاں کئی اعتبار سے مضبوط اور مستحکم ہے۔ انہوں نے ادب کو نری سائنسی کسوٹی پر پرکھ کر اس کو جمالیاتی حرارت سے محروم نہیں کیا بلکہ وہ سائنسی تجزیاتی بیانیے کی مدد سے ایک ایسی شعریات وضع کرنے کے درپے تھے جو کسی لسانی تشکیل کو ادب بناتی ہے۔ ان کے معروضی اور استدلالی اندازِ نقد نے بجاطور پر سائنسی طریقہ کار کو جنم دیا اور اس طرح اپنی ساری فکری مساعی ادب کے ''کیا'' کے بجائے ''کیسے'' پر مرکوز کی۔ غرض ہئیت پسندوں نے ایک منفرد جمالیاتی نظام وضع کیا جو موضوعی اور تاثراتی نہیں بلکہ سائنسی مزاج کا متحمل معلوم ہوتا ہے۔ ''ہئیت پسندوں کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے لفظ ادب، پر نگاہِ عکس ریز ڈالی۔ اور اس کی ایسی معروضی تعریف متعین کرنے کی کوشش کی جو خود اس کی ماہئیت سے عبارت ہو۔ ادب کو ایک خاص منصب عطا کر کے انہوں نے ادبی تنقید کو واضح نظریاتی بنیاد فراہم کی، اور نہایت دلسوزی سے اسے فلسفیانہ طور پر منضبط کیا اگرچہ بنیادی طور پر یہ ایک جمالیاتی جستجو تھی لیکن یہ

تاثراتی یا موضوعی جمالیات نہیں تھی بلکہ سائنٹفک جمالیات تھی۔اس نے کسی جمالیاتی عین یا جینسس (Genesis) کے تصور پر تکیہ نہیں کیا۔یعنی پُر اسرار یا مابعد الطبیعاتی ماخذ کا سہارا لے کر اپنے کام کو آسان نہیں کیا، بلکہ ادب کی ٹھوس مثال کو سامنے رکھ کر تجزیاتی طور پر اس سے وہ قوانین اور اصول اخذ کیے جن سے ادب کی ادبیت اور شعریت قائم ہوتی ہے"24۔

روسی ہئیت پسندوں نے پہلے پہل ادبیت کا جو تصور پیش کیا تھا اس سے وہ مراد مخصوص ادبی زبان لے رہے تھے مگر امتدادِ زمانہ کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں ادبیت کا تصور تغیر و تبدل کی ہواؤں سے وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا گیا۔انھوں نے پہلے ادبی زبان و غیر ادبی زبان کے مابین افتراق و امتیاز کو نمایاں کرنے میں اپنی فکری قوت صرف کی اور یہ نتیجہ اخذ کیا کہ ادبی زبان مخصوص ادبی وسائل سے عبارت ہے۔شکلووسکی کا یہ قول:

"The sum total of all the stylistic

devices employed in it." 25

خاص مشہور ہے اور روسی ہئیت پسندی کے پہلے دور کا خوبصورت ترجمان ہے۔لیکن بعد میں ان کے تفکیری روّیوں میں وسعت پیدا ہوتی گئی۔ناصر عباس نیّر کے مطابق:

"روسی ہئیت پسندی کے تنقیدی نظریات میں ایک واضح ارتقا ملتا ہے۔ پہلے اسلوبی وسائل (Stylistic Devices) کو اہمیت ملی بعد ازاں devices کی جگہ ان کے وظیفے (Function) نے لے لی۔ اسی طرح پہلے

''موٹف'' سے مراد ''عنصر'' لیا گیا اور بعد میں اسکا مفہوم
''عامل'' (Factor) یا مرکزی تشکیلی اصول (Central
Constructive Principle) لیا جانے لگا۔اصل یہ
ہے کہ ہئیت پسندی رفتہ رفتہ ایک ہمہ گیر وہمہ جہت
شعریات کے تصور تک پہنچنے کی کوشش کرتی ہے'' 25

روسی ہئیت پسندی کے اُن اصولوں کا اختصار کے ساتھ ذیل میں ذکر کیا جارہا ہے جن پر اس مکتب کی فکری اور فلسفیانہ اساس قائم ہے:

اجنبیا نیت

وکٹر شکلوو سکی نے ادبی زبان کی تعمیر و تشکیل میں کارفرما ادبی وسائل کی وضاحت کے سلسلے میں Defamiliarization یا Ostranenie کا مشہور نظریہ پیش کیا ہے۔جس کے لیے اُردو میں اجنبیا نیت کا متبادل مستعمل ہے اگر چہ گوپی چند نارنگ اور ناصر عباس نیّر نے اس کو''اجنبیانے'' لکھا ہے۔ روسی ہئیت پسندی کے بنیادی فکری مباحث میں آرٹ کی معروضی جمالیاتی تہہ داریوں تک رسائی کے سلسلے میں اس نظریہ ''اجنبیا نیت'' کو قابلِ لحاظ حد تک اہمیت حاصل ہے۔آرٹ کی اجنبیا نیت کے تصور سے ہئیت پسند بالخصوص وکٹر شکلوو سکی اس بات پر مصر ہیں کہ آرٹ یا ادب میں شے کی اہمیت نہیں بلکہ وہ احساس اہمیت کا حامل ہے جو انسان کو اجنبی یا نامانوس شے دیکھ کر سحر اور سرور کی لذت سے آشنا کرتا ہے۔ حالاں کہ خیال

کی سطح پر انسان اس شے سے مطابقت تو رکھتا ہے لیکن عادت، تکرار اور یکسانیت اس خیال کو مردہ بنا دیتی ہے۔ ان کا کہنا تھا کہ روزمرہ زندگی میں تجربے کی تازگی ہرگز باقی نہیں رہتی، ہر غیر معمولی چیز کا مشاہدہ یا مطالعہ معمول (Routine) بن جاتا ہے۔ شعروادب کا کام تجربے کی تازگی کی بازیافت ہے۔ بہ الفاظِ دیگر آدمی شے کو پہچانتا ہے، اس کی اہمیت اور افادیت کا قائل ہوتا ہے، مگر اس کا ادراک کرنے اور اس کے وجود کو ہر زاویے سے محسوس کرنے کے جمالیاتی تفاعل سے محروم ہوتا ہے۔ آرٹ میں کسی شے کو نامانوس یا اجنبی بنا کر پیش کرنے کی یہ تکنیک اس شے کو منفرد اور نیا بنا دیتی ہے جسے پہلی بار دیکھ کر قاری حیرت واستعجاب اور وارفتگی سے سرشار ہوتا ہے جو اس کے لیے جمالیاتی حظ اور داخلی مسرت وانبساط کا سرچشمہ تصور کیے جاتے ہیں۔ اس تصور کے تعلق سے وکٹر شکووسکی اپنے مضمون Art as technique میں لکھتا ہے:

> "The purpose of Art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects 'unfamiliar', to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the

process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object, the object is not important." 27

یہاں پر یہ سوال ذہن میں ابھرتا ہے کہ اگر ایک شے کو مسلسل اور متواتر طور پر نامانوس یا اجنبی بنا کر پیش کیا جائے تو کیا اس کا حشر وہ نہیں ہو جائے گا جو مانوس اشیا کا ہوتا ہے۔ یا اگر شئے کو نامانوس بنا کر لگاتار پیش کیا جائے تو کیا وہ نامانوس ہی رہ جائے گا؟ یا اس پر مانوسیت یا یکسانیت یا تکرار کا گمان نہیں ہوگا؟ گوپی چند نارنگ ان سوالات کا تشفی بخش جواب اس طرح دیتے ہیں:

”Defamiliarization (اجنبیانیت) چونکہ خود وقت کے اندر رونما ہوتی ہے یعنی ادبی روایت کے اندر وقوع پذیر ہوسکتی ہے، یہ بھی عادت یا رواج کا حصہ بن کر بے جان اور بے اثر ہوسکتی ہے چنانچہ Defamiliarization بھی کوئی مستقل یا دائمی حقیقت پسندانہ تکنیک نہیں ہے۔ چنانچہ بقولِ شکلووسکی فن کار کے لیے سوائے اس کے کوئی چارہ نہیں کہ وہ ہر طرح کی

مقلدانہ روش سے متصادم ہو اور اس کو عریاں کردے۔
عریاں کرنے یا نمٹادینے کے عمل سے اجنبیت اور مختلف
ہونے کا سلسلہ پھر سے شروع ہوجاتا ہے غرض ایک
جدلیاتی عمل (یعنی اجنبیانے، پھر اس کا رواج بننے اور پھر
اس کوترک کرنے کا) ادب میں برابر جاری رہتا ہے جس
میں ایک روش دوسری روش کو کاٹتی ہےاور پھر اس عمل سے
ایک اور روش پیدا ہوتی رہتی ہے۔ ادبی روایت کی
تاریخ بقولِ ہئیت پسندوں کے اس جدلیت کی تاریخ
ہے۔'' 28

پیش منظریت

ہئیت پسندی میں اجنبیانیت کے ساتھ ساتھ ایک دوسرا عنصر حاوی محرک (The Dominont) کے نام سے مشہور ہے حاوی محرک کا یہ نظریہ دراصل شکلووسکی کے نظریۂ اجنبیانیت کا ارتقائی روپ ہے مگر اس ارتقائی روپ کی ایک درمیانی کڑی بھی ہے جسے چیک ماہرلسانیات جان مکارووسکی نے Foregrounding (actualisace) یا پیش منظریت کے نام سے پیش کیا۔ اولاً جو نظریہ شکلووسکی نے پیش کیا تھا اس کے مطابق ادب پارہ ان فن کارانہ وسائل (Poetic Devices) کے اجتماع سے عبارت ہے جو ادب اورشاعری کونا

آشنا اور نامانوس بنا کر دوسری تحریروں سے ممیّز کرتے ہیں۔ مکاروو سکی نے پیش منظریت (Foregrounding) کے ذریعے یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ یہ فنکارانہ وسائل اظہار کے عمل کو سطح پر نمایاں کر کے اسے ادب پارے کا پیش منظر بنا دیتے ہیں جو قاری کے لیے جاذبِ کشش اور جاذبِ توجہ منظر سے کم نہیں ہوتا اور جس سے قاری بہ آسانی نظریں نہیں ہٹا سکتا۔ مکاروو سکی نے خاص طور پر شاعری میں فنکارانہ وسائل کی کارگزاری کی جانب توجہ مرکوز کی ہے۔ اس نے ذیل کی عبارت میں اس نظریے کی وضاحت بڑے جچے تلے انداز میں کی ہے:

> "The function of poetic language consists in the maximum foregrounding of the utterance .... it is not used in the services of communication, but in order to place in the foreground the act of expression, the act of speech itself."
>
> 29

حاوی محرک

رومن جیکب سن نے آگے چل کر پیش منظریت کے نظریہ سے حاوی محرک کا تصور اخذ کیا۔اس کے مطابق فنکارانہ وسائل کی کارفرمائی سے جب ادبی زبان یا تکلم پیش منظر میں آتا ہے تو یہ بات بالکل عیاں ہو جاتی ہے کہ ادب پارے کے نظام کے کچھ اجزا پس منظر میں چلے جاتے ہیں۔اس طرح پیش منظر میں آنے والے تحرک کو رومن جیکب سن نے حاوی محرک کا نام دیا ہے جو فن پارے کے مختلف عناصر میں ایک نظم پیدا کر کے اسے زندگی کی وحدت اور حرارت عطا کرتا ہے جس سے فن پارے میں کئی ایسے جمالیاتی عناصر پیش منظر میں آجاتے ہیں جو اس سے قبل پس منظر میں رہے ہوں، اور کئی دوسرے پس منظر میں چلے جاتے ہیں۔
رومن جیکب سن نے حاوی محرک کی تعریف ان الفاظ میں کیہے :

> "The dominant may be defined as a focusing component of a work of art: it rules, determines and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure." 30

رومن جیکب سن نے اپنے اس نظریے کو نہایت جامع، ہمہ گیر اور سائنسی انداز میں پیش کیا۔اس سے ادب کے ان پہلوؤں پر بھی روشنی پڑتی ہے جن سے پہلے صرفِ نظر کیا

جا رہا تھا۔ مثلاً خارجی حالات و واقعات، ادبی مواد اور معانی۔ رومن جیکب سن نے ان مقدمات کو بھی اپنے حاوی محرّک کے نظریے کا حصہ بنایا لیکن اس سے یہ مطلب ہر گز نہیں کہ وہ ادب پاروں کے معانی کی توضیح وتشریح میں دلچسپی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ تاہم وہ حاوی محرّک کو ایسا بنیادی اصول خیال کرتا ہے جو عمومی طور پر ادب کی ادبیت کا ذمہ دار ہے اور معنیاتی منطقہ ادبیت سے باہر نہیں۔ یہاں پر اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ وہ ادب کے سماجی، فلسفیانہ اور ثقافتی معانی کی موجودگی کا منکر نہیں مگر وہ انہیں ادب کی بنیادی جمالیاتی کارکردگی یعنی حاوی محرّک کے تابع کر دیتا ہے۔

پلاٹ اور کہانی

ہئیت پسندوں نے اپنی توجہ بیانیے کی طرف بھی مبذول کر کے کچھ باریکیوں کو نمایاں کیا ہے اور بیانیہ کے بطون میں کارفرما اصولوں کو دریافت اور منضبط کرنے کی کوشش کی ہے۔ بیانیہ کی شعریات سے بحث کرتے ہوئے انہوں نے کہانی (fabula) اور پلاٹ (Sujet) کے تصور کو ابھارا۔ ان کے مطابق بیانیہ میں اہمیت اور معنویت پلاٹ کی ہے جبکہ کہانی خام مال کی حیثیت رکھتی ہے۔ کہانی کو فن کار اپنی فنکاری اور شعوری کوششوں سے منظّم اور مستحکم کر کے فنی حیثیت فراہم کرتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے ہئیت پسندوں کے تصورِ پلاٹ کی ہمہ گیریت کے تعلق سے لکھا ہے:

''پلاٹ محض واقعات کی فنی ترتیب کا نام نہیں، بلکہ وہ تمام

لسانی پیرائے اور وسائل بھی پلاٹ کی تنظیم کا حصہ ہیں جو
واقعات کے بیان کو روکتے یا ان کو دھیما کرتے ہیں، یا ان
کی رفتار میں دخل الذکر ہوتے ہیں۔ ناول میں قاری کی
توجہ ہٹانا، واقعات کو آگے پیچھے کرنا، بیان کو طول دینا یا مختصر
کرنا، یہ سب پیرائے ہیں جو پلاٹ کی ہئیت کا حصہ ہیں
اور اس کو بروئے کار لانے میں مددگار ہوتے ہیں۔'' 31

ہئیت پسندوں کے نزدیک پلاٹ واقعات کی فنی ترتیب و تنظیم کا نام ہے اور پلاٹ متوقع واقعات کو تہس نہس کر کے نامانوس طریقوں سے پیش کرتا ہے۔ اس سے قاری کو جو دھچکا لگتا ہے اور جس حیرانگی سے آنکھیں چار کرتا ہے وہ پلاٹ کی تعمیر و تشکیل میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ کہانی (Fabula) ان واقعات کے مجموعہ کا نام ہے جو اپنی تمام تر تفصیلات اور مفہومیات کے ساتھ مصنف کے ذہن میں ہوتا ہے یا یہ اس کے قوتِ متخیلہ کی پیداوار ہوتے ہیں۔ یہی بیانیہ کا بنیادی مواد ہے جسے فنکارانہ تنظیم اور تشکیل کی حاجت ہوتی ہے اور مصنف اس کہانی کے مواد کو فنّی اور جمالیاتی دروبست کے ساتھ منظّم اور مربوط صورت میں پیش کرتا ہے اس تکنیک کو پلاٹ کہتے ہیں۔

یہاں پر اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ ہئیت پسندی کے تصور پلاٹ کا ارسطو کے تصورِ پلاٹ سے کوئی تعلق نہیں کیوں کہ ارسطو زندگی کی بنیادی اور اصلی صداقتوں کو بیان کرنے کے عمل کو پلاٹ کہتا ہے جس میں ابتدا، وسط اور انجام ہوتے ہیں جب کہ ہئیت

پسندوں کے یہاں صداقت یا عدمِ صداقت، وثوق یا واہمہ، جھوٹ یا سچ کی اہمیت نہیں بلکہ یہ مواد کو فنی ترتیب کے ساتھ اجنبیانے (Defamiliarization) طریقے سے پیش کرنے کے خواہاں تھے۔ یہاں پر بھی شکلووسکی کے اجنبیانیت کے نظریہ کا غلبہ دکھائی دیتا ہے جو کہانی کے مواد کی زمانی اور واقعاتی ترتیب بدل دیتا ہے اور قاری نامانوس، اجنبی اور محیرالعقول واقعات سے آشنا ہو جاتا ہے۔

آزاد اور پابند موٹف

ویسلووسکی (Veslovsky) نے پلاٹ کے تجزیے کے سلسلے میں ''موٹف'' (Motif) کو غیر معمولی حد تک اہمیت دی ہے۔ اس کے مطابق ''موٹف بیانیہ کا قلیل ترین جز ہے اور یہ قلیل ترین جز کوئی کردار، کوئی امیج یا بیانیہ کا تھیم ہوسکتا ہے۔ چنانچہ ''کہانی'' تمام واقعاتی ترتیب سے موٹف کا مجموعہ ہے جبکہ پلاٹ ان تمام موٹف کی وہ ترتیب ہے جو بات کو انگیز کرنے کے لیے اور تھیم کی نشوونما کے لیے تشکیل دی جاتی ہے۔ پلاٹ کا جمالیاتی تفاعل یہی ہے کہ موٹف کی خاص ترتیب سے قاری کی توجہ اپنی جانب مبذول کرے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے motif کا اُردو ترجمہ کرتے ہوئے ''عنصر'' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ ''داستانِ امیرِ حمزہ کا مطالعہ'' کی تمہید میں انہوں نے صفحہ 43 پر عنصر کی تعریف میں لکھا ہے کہ:

'' ''عنصر'' سے مراد ہے کسی واقعے، یا کردار یا وقوعے

کا ایسا پہلو جو اس واقعے، کردار، پہلو کو انفرادی رنگ، یا

امتیازی صفت، عطا کرتا ہو، یا بار بار پیش آتا ہو‘

توماشوسکی نے پابند (Bound) اور آزاد (Free) موٹف کے درمیان فرق کو نمایاں کرتے ہوئے کہا ہے کی پابند موٹف وہ ہے جس کا ذکر کرنا کہانی کے لیے کتنا ہی غیر ضروری کیوں نہ ہو، پلاٹ کے نقطہ نظر سے نہ صرف اہم بلکہ فنّی امکانات سے بھر پور بھی ہو سکتے ہیں۔

روسی ہئیت پسندی پر اعتراضات

روسی ہئیت پسندی کے عروج کے زمانے میں اس کے خلاف کچھ آوازیں بھی سر ابھارنے لگی تھیں کہ اس نے ادب کے سماجی اور تاریخی کردار کو یکسر فراموش کر دیا اور مصنف کو متن سے بے دخل کیا۔ متن کے معنیاتی نظام کو پسِ پشت ڈال دیا۔ اور بھی اس طرح کے کئی اعتراضات تھے جن سے ہئیتی تنقید دست و گریباں تھی۔ محمد حسن روسی ہئیت پسندی کے جانبدارانہ طرزِ نقد پر اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

”روسی ہئیت پرستی کے ابتدائی دور میں متن پر پوری یکسوئی کے ساتھ توجہ کی گئی اور ہر قسم کے سماجی اثرات حتیٰ کہ نفسِ مضمون اور معنیاتی مضمرات کو بھی نظر انداز کر کے متن کے اندر پائے جانے والے الفاظ کی اکائیوں اور ان سے بننے

والے مرکبات کے باہمی رشتوں کے مطالعے ہی کو ادبی تنقید کا اصل فریضہ قرار دیا گیا شاید اسی بنا پر روس کے مارکسی نقادوں نے اس مکتبۂ خیال کے خلاف جہاد شروع کیا اور اسے ایک مدت تک اپنا حریف سمجھا البتہ لیوٹراٹسکی نے اپنی کتاب ''لٹریچر اینڈ ریولیوشن'' (ادب اور انقلاب) میں ایک مفاہمانہ انداز اپنایا۔ اس کے نزدیک ہئیت پرستوں کا یہ خیال درست ہے کہ ادب کو بنیادی طور پر ادبی معیاروں پر ہی پرکھا جانا چاہیے لیکن ادب کے اندر آنے والی تبدیلیوں اور اس کے نفسِ مضمون اور تکنیک کے تغیر کا مطالعہ کرتے وقت وہ سماجی ارتقا کے اصول اور سماجی زندگی کی جدلیات کو نظر انداز کر کے اپنی بے خبری اور ناواقفیت کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔'' 32

مذکورہ اقتباس میں محمد حسن نے ٹراٹسکی کے حوالے سے لکھا ہے کہ وہ مفاہمانہ اندازِ نظر کا متحمل ہے جبکہ مسعود منور نے بالکل اس کے خلاف لکھا ہے کہ ''اصل حقیقت یہ ہے کہ یہ تحریک 1923ء سے ہی مسلسل اپنے مخالفین کی زد میں تھی۔ جب ٹراٹسکی نے اپنی کتاب ادب اور انقلاب (Literature and Revolution) میں ہئیت کے خلاف انتہائی سنگین الزامات پر مبنی ایک پورا باب لکھ مارا تھا۔''33 تاہم چھٹی اور ساتویں دہائی میں یورپ میں

ہئیت پسندوں کے بہت سارے افکار پر ازسرِ نو بحث کا آغاز ہوا۔ اس سلسلے میں گوپی چند نارنگ نے رومن جیکب سن کی ایک تحریر کا حوالہ دیا ہے جو ادب اور سماجیات کے باہمی تعلقات پر ہئیت پسندوں کے لچکدار روّیے کا مظہر ہے:

"Neither Tynyanov, nor Mukarovsky, nor Shklovsky, nor I have preached that art is sufficient unto itself; on the contrary, we show that art is a part of the social edifice, a component correlating with the others, a variable components since the sphere of art and its relationship with other sectors of the social structure ceaselessly changes dialectally. What we stress is not a separation of art but the autonomy of the aesthetic function;"34

اس اقتباس سے یہ ظاہر ہے کہ ہئیت پسندوں نے معنی اور سماجی سروکار سے انحراف وانقطاع

کا راستہ اختیار نہیں کیا بلکہ ادب تک رسائی حاصل کرنے کا راستہ اس کی شعریت اور ادبیت کو بنایا ہے۔

ہئیت پسندی کے آخری دور میں باختن اسکول (Bakhtin School) معرضِ وجود میں آیا جس نے مارکسیت اور ہئیت پسندی کے باہمی ارتباط پر توجہ مبذول کی۔ اس اسکول میں میخائل باختن کے علاوہ پاویل میدودیو (Pavel Medvedev)، وولوشینیف (valentine voloshinov) کے نام اہم ہیں۔ اس اسکول نے ادب پارے کو خود مختار نہیں گردانا بلکہ اسے اُس ماحول کا پیدا کردہ قرار دیا جو ایک مخصوص آئیڈیولوجکل فضا کا حصہ ہے اور ادبی انفرادیت سماجی، معاشی قوانین اور پیداواری رشتوں کے حوالے سے متعین ہوتی ہے۔ یہاں پر یہ بھی صحیح ہے کہ ہئیت پسندی نے اپنے ارتقائی سفر کے دوران متن کی خود مختاریت کے تئیں اپنے رویّے میں خاطر خواہ وسعت پیدا کی، لیکن ادبی متن کے جمالیاتی تفاعل کو معروضیت اور استدلالی نظم وضبط عطا کرنے کے باوجود بھی یہ تحریک کم وبیش دس برس تک روس میں زندہ رہ سکی کیونکہ روس میں مارکسزم اور ہئیت پسندی کے عروج کا زمانہ ایک ہی تھا اور مارکس کے پیدا کردہ Scientific Socialism میں کسی بھی فکر کو کچلا جانا ایک عام سی بات تھی۔

اُردو میں ہیئتی تنقید

(اطلاق کی مثالیں اور مسائل)

یہ بات بالکل واضح ہے کہ عربی اور فارسی سے جن تنقیدی تصورات کا ذخیرہ اُردو کو ملا اس میں دوسرے عناصر کے ساتھ ساتھ ہئیت پر بھی زور دیا گیا۔ مشرقی تنقید نے اس نظریے کو لفظ و معنی کے باہمی رشتوں تک بھی پھیلا دیا لیکن یہاں پر اس ہئیتی تنقید پر بحث مقصود ہے جو روسی نقادوں اور دانشوروں کے توسط سے اُردو میں جدیدیت کے تحت یا جدیدیت کے زمانے میں وارد ہوئی۔ حامدی کاشمیری نے اُردو میں ہئیتی تنقید کے ابتدا کے بارے میں اس طرح لکھا ہے:

> ''اُردو میں کوئی ایسا نقاد نہیں جس نے باقاعدگی سے ہئیتی تنقید کو برتا ہو۔ میراؔجی نے ''اس نظم میں'' (کے عنوان سے اپنے مضمون میں) معاصرین مثلاً راشدؔ، فیضؔ اور جوشؔ کی بعض نظموں کے تجزیاتی مطالعے پیش کر کے ہئیتی تنقید کی شروعات کی ہے۔'' 35

اُردو میں کم و بیش ایک درجن ناقدوں کے یہاں ہئیتی تنقید کا رجحان نظر آتا ہے۔

جیسے کلیم الدین احمد نے عملی تنقید کے ذریعے شاعری کے بعض نمونوں کو جانچنے کی شروعات ضرور کی لیکن اس کی باریکی، گہرائی اور ہئیتی نزاکیوں اور رموز تک رسائی حاصل نہ کرسکا لیکن اس کے باوجود بھی اُردو کے بعض معتبر ناقدین نے رومن جیکب سن، شکلووسکی، مکارووسکی وغیرہ کے نظریات سے استفادہ کر کے ہئیتی تنقید کے نظریے کو صحیح، مدلل اور مربوط طریقے سے متعارف کرایا۔ شمس الرحمان فاروقی، گوپی چند نارنگ، مغنی تبسم، وزیر آغا، افتخار جالب وغیرہ نے اس سلسلے میں اہم کام انجام دیا۔

شمس الرحمان فاروقی کی تنقیدات ہئیتی طریقِ نقد کی ایک تابناک مثال قائم کرتی ہیں۔ ان کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اندرونی لگن اور استدلالی ذہن کی بدولت اور مغربی ہئیتی تنقید کے بنیادی اصولوں کی گہری واقفیت کی بنا پر ہئیتی تنقید کو اپنے لیے ناگزیر اور موثر نظریے کے طور پر قبول کیا اور اُردو میں پہلی بار ایک جدید نظریہ تنقید کو جامعیت کے ساتھ متعارف کرایا۔ انھوں نے بار بار اس بات پر زور دیا ہے کہ ہئیتی تنقید ہی وہ واحد طریقِ نقد ہے جو شعر فہمی اور شعر شناسی کے لیے کارآمد اور نتیجہ خیز ثابت ہوسکتا ہے ان کی ہئیتی تنقید کا عملی نمونہ ذیل میں پیش کیا جارہا ہے:

> ''اس ساری بحث کا نتیجہ یہ نکلا کہ شعر کی معروضی پہچان
> ممکن ہے اور یہی پہچان اچھی شاعری اور خراب شاعری (یا
> کم شاعری اور زیادہ شاعری) نثر اور شعر اور غیر شعر، تخلیقی
> نثر اور شعر، بامعنی اور مہمل میں فرق کرنے میں ہمارے کام

آ سکتی ہے۔صاحبانِ ذوق و وجدان کچھ بھی کہیں لیکن جس تحریر میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدلیاتی لفظ اور ابہام ہوگا، وہی شاعری ہوگی۔موزونیت اور اجمال منفی لیکن مستقل خواص ہیں، یعنی ان کا نہ ہونا شاعری کے عدم وجود کی دلیل ہے، لیکن صرف انہیں کا ہونا شاعری کے وجود کی دلیل نہیں۔کوئی تحریر شاعری اسی وقت بن سکتی ہے جب اس میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدلیاتی لفظ ہو یا ابہام، یا دونوں ہوں۔آخری نتیجہ یہ ہے کہ وہ خواص جو نثر کے ہیں، یعنی بندش کی چستی، برجستگی، سلاست، روانی، ایجاز، زورِ بیان، وضاحت وغیرہ، وہ اپنی جگہ پر نہایت ضروری ہیں لیکن وہ شاعری کے خواص نہیں ہیں اور ان کا ہونا کسی موزوں و مجمل تحریر کو شاعری نہیں بنا سکتا، اسے نثر سے ممتاز اور برتر ضرور بنا سکتا ہے۔ شاعری یا تو شاعری ہوگی یا نہ ہوگی۔وہ بیک وقت شاعری اور نثر نہیں ہوسکتی ہے۔اب وقت آ گیا ہے کہ ہم نثری خواص والی شاعری پر ایمان لانے سے انکار اور شعر کی سالمیت کا اعلان کریں۔'' 36

اس کے ساتھ ساتھ فاروقی نے ''داستانِ امیرِ حمزہ کا مطالعہ'' میں ہئیتی تنقید کے مباحث کو نہایت ہی علمی رنگ میں برتنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔اس کتاب کے نظری مباحث والے حصے میں ''داستان کی شعریات'' کے عناوین سے قائم کیے گئے ابواب میں روسی ہئیت پسندی سے کافی حد تک استفادہ کیا گیا ہے۔

ہئیتی نقادوں میں ایک اور نام گوپی چند نارنگ کا ہے۔ ہئیتی نقادوں میں جو چیز نارنگ کو امتیازی حیثیت عطا کرتی ہے وہ یہ ہے کہ وہ فن کے ہئیتی مطالعے کو محض تعینِ معنی کا پابند نہیں کرتے بلکہ وسیع تر تناظر میں فنکار کے تخلیقی عمل کے تعلق سے اس کی شخصیت کے ذہنی، معاشرتی اور ماورائی ایجاد کا بھی پتہ لگاتے ہیں۔اور فن کی ایک سے زیادہ معنیاتی سطحوں کو روشن کرتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ عصر حاضر کے ان چند فن شناس اور باریک بین نقادوں میں شامل ہیں جنھوں نے فن کی ماہئیت ، تفاعل اور مقصد کے حوالے سے جدید قابلِ قبول اور متوازن ادبی نظریات کی وکالت کی ہے اور فن کو سماجی دستاویز کا بدل قرار دینے کے مروّجہ نظریے کو رد کیا ہے۔گرچہ اب وہ ادب کی سماجیات کا اعتراف بھی کرتے ہیں۔ یہ ان کا ہی کارنامہ ہے لیکن وہ اس پر قانع نہیں رہے۔ مطالعے اور تجربے میں نئی توسیعات کے ساتھ ساتھ ان کے ادب شناسی کے روّیوں میں بھی ہمہ گیری، انفرادیت اور استحکام پیدا ہوتا گیا چنانچہ وہ ہئیتی تنقید کے طریق کار کی نمایاں ہوتی ہوئی بندیوں کو عبور کر کے لسانیاتی مطالعے کے تحت اسلوبیات کے حوالے سے نئے معروضی اور سائنسی طریقِ نقد سے وابستہ ہو گئے اس ضمن میں ان کے چند مطالعے معاصر تنقید میں اضافے کا درجہ رکھتے ہیں۔ ابتدا میں

انہوں نے زیادہ تر مقالے اُردو افسانہ اور افسانہ نگاروں کے بارے میں لکھے ہیں۔ شاعروں کو بھی احاطے میں لیا ہے خاص کر میرؔ، غالبؔ، انیسؔ، اقبالؔ وغیرہ۔ مثنوی، غزل اور مرثیہ سے متعلق ان کی تصنیفات بھی بے حد اہم ہیں مثلاً اقبال کے اشعار کے جائزے میں وہ ہئیتی رجحان کا مظاہرہ اس طرح کرتے ہیں:

''میں اقبال کے بارے میں اکثر سوچتا رہا کہ ان کا اسلوبِ شعر اسمیت کا ساتھ دیتا ہے یا فعلیت کا۔ دراصل ان کی لَے حجازی ہے۔ وہ مطلق اعرابی اور شکوہ ترکمانی کے قائل بھی معلوم ہوتے ہیں۔ ہماری لفظیات کا وہ تمام حصہ جو عربی فارسی سے مستعار ہے وہ اسم اور متعلقات اسم ہی سے متعلق ہے اس سے یہ توقع ہوتی ہے کہ اقبالؔ کے یہاں اسمیت کا پلہ بھاری ہوگا بخلاف اس کے ہمارے فعل پر عربی فارسی کا اثر نہ ہونے کے برابر ہے یعنی ہمارا فعل ننانوے فیصد یا شاید اس سے بھی زیادہ پراکرتی ہے یعنی آریائی ذخیرے سے آیا ہے۔ اقبالؔ کے یہاں ملتِ اسلامی کی شیرازہ بندی کی جو تڑپ ملتی ہے جس طرح وہ اپنی نوائے شوق سے حریمِ ذات اور گنبدِ افلاک میں غلغلہ برپا کرنا چاہتے ہیں یا جس طرح ان کی ہمتِ مردانہ ستاروں

پر کمند ڈالتی ہے اور کار جہاں کی درازی کے باعث ذاتِ
باری کو منتظر چاہتی ہے یا جس طرح وہ عروجِ آدمِ خاکی کی
بشارت دیتے ہیں اور سوز وساز ودرد وداغ وآرزو وجستجو کو منتہا
قرار دیتے ہیں یا ان کی فکر کو غزآلی اور ابنِ عربی سے جو
نسبت ہے یا وہ میخانہ شیراز کا ذکر جس ذوق وشوق سے
کرتے ہیں یا ما از پئے سنائی وعطار آمدیم پر فخر کرتے ہیں، یا
وہ جس طرح پیرِ رومی وحافظ شیرازی سے کسبِ فیض کرتے
ہیں اور ان سب کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں جلال وطنطنہ،
حرکت وحرارت، قوت وشوکت اور ولولہ حیات کی جو کیفیت
ملتی ہے اس سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کے شعری
اسلوب میں اسمیت کا وفور ہوگا اور ان کے یہاں صرفی و
نحوی استعمال کا جھکاؤ اسمیت کی طرف ہوگا۔‘‘37

پروفیسر مغنی تبسّم بھی نارنگ کی طرح فن کا مطالعہ ہئیتی اور لسانیاتی نظریاتِ نقد کی روشنی میں کرتے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

’’جمالیاتی نقطہ نظر سے ضروری ہوجاتا ہے کہ شاعری کا
مطالعہ صرف موضوع اور مفہوم تک محدود نہ رہے بلکہ اس
کے ساتھ اس کے ناقابلِ علیحدگی اجزاء ہئیت اور آہنگ کا

بھی جائزہ لیا جائے۔''   38

اس اقتباس میں مغنّی تبسّم کے ہیئت پسند نقاد ہونے کا پورا اعتراف نظر آتا ہے۔اور ایک جدید نقاد کی حیثیت سے مغنّی تبسّم کی اہمیت اس بات میں پوشیدہ ہے کہ انہوں نے ''آواز اور آدمی'' اور دیگر مقالات میں نہ صرف اپنے نقطۂ نظر کی مدلل وضاحت کی ہے بلکہ گہرے اور غیر معمولی ذہانت سے اسے روبہ عمل لاکر معنی خیز مطالعے بھی پیش کیے ہیں۔ان کے یہاں شعر کے موضوع اور مفہوم کے مطالعے پر زور دینے کا یہ مطلب نہیں کہ وہ تمدنی نقادوں کی طرح ترجیحی بنیادوں پر شعر کے عمرانی یا تہذیبی عوامل کو اہمیت دیتے ہیں۔ وہ شاعر کے عصری حالات و اقعات کی باز آفرینی ان کے شعری ذہن کے حوالے سے کرتے ہیں اس کا یہ مطلب ہے کہ وہ شعر میں خارجی عوامل کے بالواسط اظہار کے قائل ہیں اور انتہا پسندانہ رویے سے اجتناب کر کے توازن اور شائستگی کو برقرار رکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک خارجی حالات شعری موضوعات پر ہی اثر انداز نہیں ہوتے بلکہ زبان کے برتاؤ کو بھی متعین کرتے ہیں۔غرض یہ کہ مغنّی تبسّم تمدنی تنقید کے حامی نہیں ہیں اور اسی لیے ان کے یہاں تمدنی رویۂ کلیدی حیثیت نہیں رکھتا کیونکہ وہ بیشتر موقعوں پر اپنی توجہ شعر کی ہئیت پر ہی مرکوز کرتے ہیں اور ہئیت کے مختلف عناصر کا تجزیہ کر کے شاعر کے شعری شعور کی بازیافت کی کوشش کرتے ہیں اس لیے انہیں ہئیتی نقاد ماننے میں شاید ہی کسی کو تامل ہوسکتا ہے۔

اس تنقیدی مسلک یعنی ہئیتی تنقید کے ساتھ اور بھی بہت سارے نقاد بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر وابستہ ہیں جنھوں نے اس تنقیدی دبستان کے پس منظر میں شعر و ادب کا

تنقیدی جائزہ پیش کیا ہے۔ مثلاً وزیر آغا، افتخار جالب، وہاب اشرفی، اسلوب احمد انصاری، قاضی افضال حسین وغیرہ کے یہاں ہئیتی تنقید کے نمونے ملتے ہیں گرچہ یہ باضابطہ طور پر ہئیتی نقاد نہیں ہیں۔ ہئیتی تنقید کے بارے میں یہ بات درست نہیں کہ یہ صرف اور صرف فن پارہ کو ہی مرکزِ توجہ بناتی ہے اور فن پارہ کی تخلیق کے خارجی عوامل سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔ حقیقت یہ ہے کہ ہئیتی تنقید سماجی اور ثقافتی نظریات و تصورات سے استفادہ سے گریز نہیں کرتی البتہ یہ ادب پارے میں شعریت اور ادبیت کے راستے سے داخل ہوتی ہے اور فن کو مرکز توجہ بناتے ہوئے اس کے تجزیہ و تحلیل کے مختلف طریقے برتتی ہے۔ ان میں خاص طور پر اسلوبیاتی، معنیاتی اور صوتیاتی طریقے معروف ہیں۔

یہاں پر یہ بات ڈھکی چھپی نہیں ہے کہ ہئیتی تنقید کے علمبرداروں نے تنقید کو ایک منطقی معنویت عطا کی ہے۔ انہوں نے اپنے طریقہ انتقاد میں انتشار کے بجائے توازن اور تناسب کی تلاش کی ہے۔ یعنی وہ متن پر ساری توجہ مبذول کر کے خالص ادبی اصولوں کے تحت اس کی جانچ پڑتال کرتے ہیں اس طرح سے ان کی تنقیدات کے طریقہ کار میں معروضیت کا عنصر نمایاں رہتا ہے۔

مذکورہ مباحث کو سمیٹتے ہوئے اختصار کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ اردو میں ہئیتی تنقید نے گویا اردو ادب کو ایک نئے رخ سے پیش کیا اور اس کے مطالعے کی ایک نئی جہت دریافت کی ہے اور یہ جہت یقیناً قابلِ غور ہے اور اس سے ادبی تنقید کے پیچیدہ اور وسیع کام میں مدد مل سکتی ہے۔

ii۔نئی تنقید

نئی تنقید(New Criticism) کی اصطلاح سب سے پہلے جویل اسپنگارن (Joel Spingarn) نے 1910ء میں وضع کی تھی۔اس نے اس اصطلاح کے عنوان سے ایک لکچر دیا تھا۔اس کے بعد 1920ء کی دہائی میں برطانیہ میں رفتہ رفتہ ٹی۔ایس۔ ایلیٹ، آئی۔اے۔رچرڈز اور ولیم ایمپسن کی تحریروں میں نئی تنقید کے خدوخال ابھرنے لگے۔رچرڈز نے اپنی کتاب ''The Principles of literary criticism'' (1924) میں کچھ ایسے نکات کی طرف توجہ کی جو ادبی تنقید میں زبان و بیان، تناسب و توازن وغیرہ پر زور دیتے ہیں۔اس کے علاوہ ''Practical Criticism'' (1929) میں بھی اس نے شاعری کے تجزیہ کے دوران معروضی، متوازن اور استعاراتی (Figuratie) زبان پر زور دیا ہے۔لیکن یہاں جس ''نئی تنقید'' پر بحث مقصود ہے اس سے اسپنگارن اور ایلیٹ، رچرڈز اور ولیم ایمپسن وغیرہ کا راست طور پر کوئی تعلق نہیں ہے۔''نئی تنقید'' کا یہ دبستان امریکہ میں اس وقت نمو پذیر ہوا جب 1930ء کی دہائی میں وہاں کچھ ایسے نقاد سامنے آئے جنھوں نے مذکورہ بالا ناقدین کے خیالات اور نظریات کو قطعیت اور معروضیت کے ساتھ

آگے بڑھایا اور اس کو پورے فکری ماحول کا حصّہ بنایا اور کچھ سنجیدہ ناقدین نے اس کی طرف ملتفت ہو کر اسے ایک تنقیدی دبستان کی شکل میں قائم کیا۔ ان ناقدین میں جان کرورین سم (Jhon Crove Ransom)، ایلن ٹیٹ Alen Tate)، کلینتھ بروکس (Cleanth Brooks)، رابرٹ پین وارن (Robert Penn Waren) اور ڈبلیو۔ کے۔ ومساٹ (W.K.Wimsatt) وغیرہ کے اسمائے گرامی اہم ہیں۔

جان کرورین سم (1888ء۔1974ء) نے شاعری کے ایک رسالے جو "The fugitive" کے عنوان سے منظرِ عام پر آیا، میں ''نئی تنقید'' کے لیے فضا ہموار کی۔ اس رسالے کے ادارتی عملے میں 1922ء سے 1935ء تک رابرٹ پین وارن (Robert Penn Warn) اور ڈونالڈ ڈیوڈسن (Donald Davidsen) بھی شامل تھے۔ نئی تنقید کو متعارف کرنے والے دوسرے جرائد میں (1935-42ء) The southern Rivew (پن وارن اور کلینتھ بروکس)، The Kenyon Review (1935-59) (جان کرورین سم) اور Sewance Revien نمایاں اہمیت کے حامل ہیں۔ موخرالذکر جریدہ تاحال نئی آب وتاب کے ساتھ شائع ہو رہا ہے۔ اس کے علاوہ متعدد تحریریں بھی اس دوران منصۂ شہود پر آئیں جنھوں نے کہیں راست طور پر تو کہیں بین السطور میں ''نئی تنقید'' کے لیے ماحول سازگار بنایا۔ مثلاً ڈبلیو۔ کے۔ ومساٹ اور منرو بیرڈسلے (Monroe Boardsley) کے مضامین The Intentional Fallacy 1946 اور The Affective Fallacy، ڈی ہرش کی کتاب The Validity in

The Theory of literature ،آسٹن وارن کی interpretation (1967) (1949)، ڈبلیو۔ کے۔ ومساٹ کی The verbal icon (1954) اور مرے کریگر کی New Apologists for poetry جیسی تحریریں قابلِ ذکر ہیں۔ مذکورہ بالا شخصیات میں سے رین سم کو ''نئی تنقید'' کا دستور وضع کرنے کا امتیاز اور افتخار حاصل ہے۔ اس نے The World's Body (1938) اور The New Criticism (1941) جیسے موقر جرائد میں ایک نہایت ہی موثر مضمون Criticism, Inc., شائع کیا۔ اس مضمون نے ''نئی تنقید'' کو ایک نئی جامعیت اور قطعیت کے ساتھ پیش کیا جس نے ادبی حلقوں میں ایک صحت مند بحث ومباحثہ کو جنم دیا اور ایک نئی فکری جوت جگانے کی طرح پڑھ گئی۔

نئی تنقید (New Criticism) اپنے دائرہ کار میں فن پارے کے جمالیاتی محاسن سے بحث کرتی ہے۔ اس دبستانِ نقد سے پہلے بھی یوروپ میں ادب کی جمالیات پر کافی بحثیں ہوئی ہیں لیکن نئی تنقید سے وابستہ ناقدین نے فن پارے کی جمالیاتی اساس کو اپنی تنقید کا مرکز ومحور بنا کر اُس عظیم ترین تنقیدی روایت کی بازیافت کی ہے جس کے بنیاد گزاروں میں عالمی شہرت یافتہ کانٹ (I.Kant)، شیلنگ (Shielling)، گوئٹے (Goethe) اور شیلر (Schiller) کے اسمائے گرامی نہایت ہی اہمیت کے حامل ہیں۔ دراصل جمالیات ایک ایسا نظریہ ہے جو ادب پارے کے حسین، باا ثر، خوبصورت اور بامعنی ہونے پر دلالت کرتا ہے اور ادب پارے سے حاصل ہونے والی مسرت وانبساط کے لیے یہ شرط نہیں ہے کہ وہ مادی، اخلاقی، سیاسی اور تہذیبی اعتبار سے فائدہ مند ہو۔ اس تنقیدی

نظریہ کے بانیوں کے مقاصد کو مختصراً بیان کرتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ وہ نئی تنقید کو زیادہ سائنٹفک، جامع اور منضبط بنانا چاہتے تھے۔ ان کے مطابق ''نئی تنقید'' تاریخی اور سوانحی طریقہ ہائے نقد کے خلاف ایک ردِعمل ہے جو ادب پارے اور قاری کے درمیان ایک غیر ضروری شے تصور کیے جاتے ہیں اور جن کی موجودگی میں قاری پر متن کے پُراسرار دریچے وانہیں ہوتے۔ یہ روایتی تنقیدی دبستان قاری کو مصنف اور تاریخی وسماجی پیچ وخم میں الجھادیتے ہیں اور اس طرح فن پارے اور قاری کے درمیان مصافحے اور مکالمے کے امکانات کو تاریک کردیتے ہیں۔ جان کرورین سم فن پارے کی قدرشناسی میں تاریخی اور سوانحی پس منظر کو یکسر رد بھی نہیں کرتے مگر فن پارے کی جمالیاتی اقدار اور تحسین کاری کے لیے وہ کسی دوسری چیز سے مفاہمت پر آمادہ نظر نہیں آتے۔ رافع حبیب اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> ''رین سم کہتا ہے کہ ادبی تنقید کو ایک 'اہم اور سنجیدہ کام' (Serious Business) کا درجہ ملنا چاہیے۔ وہ وکالت کرتا ہے کہ تنقید کا محور تاریخی تجربے سے ہٹ کر جمالیاتی تحسین وتفہیم کی طرف منتقل ہونا چاہیے۔ رین سم کا کہنا ہے کہ قدامت پسند نیو ہیومنزم اور بائیں بازو کی تنقید دونوں ہی جمالیات کے بجائے اخلاقیات پر زور دیتے ہیں۔ حالانکہ وہ تاریخی اور سوانحی مواد کی قدر و قیمت کو تسلیم کرتا ہے۔ پھر بھی رین سم کا اصرار ہے کہ یہ مقصود

بالذات نہیں ہے کہ تنقید کے حقیقی مقصد یعنی ادب کی
جمالیاتی اقداراور خصوصیات کی وضاحت اور لطف اندوزی
تک پہنچنے کا ذریعہ ہے'' 39

اسی طرح کینتھ برک نے بھی معاشرتی ،تاریخی اور سیاسی اقداراوراعداد وشمار کوادب پارے کی جمالیاتی قدر و قیمت متعین کرنے کے لیے غیر ضروری گردانا ہے۔گویا وہ بھی ادب کی ادبیت کواس کے تعینِ قدر کے لیے لازمی قرار دینے میں پیش پیش رہے۔وہ لکھتے ہیں:

"The truth of the 'data" in literary
production by no means guarantees
its artistic appeal" 40

اس طرح سے نئی تنقید سے وابستہ ناقدین نے اس کے دائرہ کار، اس کی ادبی اور جمالیاتی اہمیت اورانفرادیت کے حوالے سے معنی خیزاوراہم تحریریں پیش کیں،جن کالُبِ لباب یہ ہے کہ تنقید کے دوران ادب پارے میں ادبیت کی تلاش وجستجو ہونی چاہیےاور یہ کام صرف اور صرف ادبی تخلیق میں بعض لسانی، ادبی اور جمالیاتی وسائل مثلاً امیجری،قولِ محال، رمز، ابہام وغیرہ کےفن کارانہ برتاؤ سے ممکن ہوسکتا ہے۔اِن شعری یاادبی وسائل نے کم وبیش ہرزبان کے ادب میں مرکزی کردار کا درجہ حاصل کیا۔سچ بھی یہی ہے کہ دنیا کی کسی بھی زبان کا تخلیقی ادب انہی وسائل کےفن کارانہ اور تخلیقی استعمال کا منت پذیر ہوتا ہے۔ایلن ٹیٹ نے ادبی وسائل کے سلسلے میں ''Tention'' کی اصطلاح وضع کی ہےجس کے متعلق ناصر عباس نیّر لکھتے ہیں:

> ''Tention کی اصطلاح ایلن ٹیٹ نے Extention
> اور Intention کے سابقے 'Ex' اور 'In' ہٹا کر وضع کی۔
> Extention لفظ کے لغوی معنی اور Intention لفظ کے
> استعاراتی معانی پر دلالت کرتا ہے۔ چنانچہ Extention
> ایک ایسی صورت حال ہے جس میں معانی کی دونوں
> سطحوں کی یک جائی کا ادراک کیا جائے۔'' 41

اس نظریہ نقد میں نظم یا شعر ایک خالص وجود رکھنے کی وجہ سے شاعر کی شخصی زندگی اور گردوپیش، زمانہ اور سماجی تعلقات وغیرہ سے لاتعلق ہوتا ہے۔ ان نئے ناقدین کی بحث شاعر کے اسلوبِ بیان، اس کے جمالیاتی طرزِ احساس، تجربے کی گہرائی اور گیرائی، صوتی نظام اور دوسرے لسانی خصائص وغیرہ نکات پر ہوتی ہے۔ جان کرورین سم کی تحریریں The New Criticism اور Criticism, Inc ''نئی تنقید'' کا منشور تصور کی جاتی ہیں۔ وہ قاری اور متن کے براہ راست تعلق پر مصر ہے اور ہر اس چیز، جو ان دو کے درمیان کسی بھی طرح حائل ہو جائے، کو ادب کی تحسین شناسی کے لیے غیر ضروری اور غیر معقول قرار دیتا ہے۔ اس طرزِ نقد نے تنقیدی عمل میں درج ذیل باتوں کی جانب توجہ مبذول کرنے پر اصرار کیا ہے:

1. ادب کی قدرشناسی کے دوران ناقد کو ذاتی تاثرات کو بالائے طاق رکھ کر غیر جانبدارانہ انداز سے فن پارے کی ماہیئت اور اس کی ادبیت پر توجہ کرنی چاہیے۔

2. یہ تنقیدی عمل کے دوران فن پارے کے خلاصہ اور تشریح سے احتراز کرنے پر زور دیتی ہے کیونکہ ان سے بین السطور میں پوشیدہ معنی کی لہریں سامنے نہیں آتیں۔
3. نقاد کو فن پارے کے سماجی اور تاریخی پس منظر سے الجھنا نہیں چاہیے کیونکہ وہ اپنا وجود محض حوالے تک ہی قائم رکھتے ہیں۔
4. فن پارے کے تجزیہ کے دوران لسانی عناصر کو غیر ضروری طور پر اہمیت دینے سے نقاد کو گریز کرنا چاہیے۔
5. فن پارے کے مواد میں اخلاقی عنصر کو بحث و تمحیص کا مرکز و محور نہ بنا کر براہ راست متن کے ادبی اور جمالیاتی عناصر سے مصافحہ اور مکالمہ کرنا چاہیے۔

جان کرورین سم نے نئی تنقید کی امتیازی خصوصیت کو بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ صرف ''متن'' یا ''صفحات پر بکھرے الفاظ'' پر ہی توجہ مرکوز کرتی ہے۔ اس طرح یہ متن کی خودمختار اکائی کے وجود پر زور دیتی ہے۔ یہاں پر اس کا سماجی، سیاسی حالات و واقعات اور شاعر کی سماجی یا سوانحی زندگی سے گریز اور قاری اور متن پر غیر معمولی اصرار بھی نمایاں ہوتا ہے۔ اس تعلق سے وی۔ ایس۔ سیتو رامان (V.S.Seturaman) نے صحیح لکھا ہے:

"The new critic again rightly felt that the reader should be given more importance and his reading of and response to the text irrespective of

the intention of the later should be

given priority" 42

''نئی تنقید'' فن پارے کے تجزیہ و تحلیل کے دوران پوری یکسوئی کے ساتھ کام کرتی ہے۔اس عمل میں نہ وہ فن پارے کے وجود میں آنے کے اسباب پر توجہ مرکوز کرتی ہے نہ ہی مصنف کے سوانحی حالات و واقعات اور اس کے نفسیاتی میلانات اور ہیجانات کے پس منظر کو قابلِ التفات قرار دیتی ہے۔مصنف کے منشا و مقصد اور اس کے نظریہ ادب، حیات اور کائنات بھی ''نئی تنقید'' کے نقاد کے لیے کوئی اہمیت نہیں رکھتے ہیں۔نیز قاری پر متن کے کیا اثرات مرتسم ہوئے اس سے بھی ان کو کوئی علاقہ نہیں ہے کیونکہ یہ نقاد قاری کے تاثرات کو جمالیاتی اقدار کے تعین میں سند نہیں مانتے۔اس طرح یہ مصنف اور قاری دونوں کے داخلی میلانات کو شعر کے تجزیے میں غیر ضروری گردانتے ہیں۔''نئی تنقید'' کے بنیاد گزاروں میں کلینتھ بروکس اہم مقام کے حامل سمجھے جاتے ہیں۔ادب، نقدِ ادب کے حوالے سے ان کی آرا نہایت لچکدار اور تنوّع سے بھر پور معلوم ہوتی ہیں۔وہ تخلیقی متن کی تحسین شناسی اور قدر شناسی کے ضمن میں فن پارے کے داخلی نظام کو مرکز و محور تو مانتے ہیں لیکن اس عمل میں وہ فن کار کے سوانحی حالات اور سماجی و تاریخی حوالہ جات کے مطالعہ کو غیر ضروری اور نا قابلِ التفات بھی نہیں سمجھتے۔وہ مانتے ہیں کہ ''کسی فن پارے کو سمجھنے اور پرکھنے کے لیے اگر فن کار کے تخلیقی عمل یا اس کی سوانح کا تفصیلی مطالعہ یا ادبی ذوق کی تاریخ یا ادبی افکار و روایات کے ارتقا کا سنجیدہ مطالعہ کیا جائے تو یہ عمل غیر ضروری نہیں ہے'' 43 ۔یہاں پر یہ نتیجہ نکالنے میں آسانی ہوتی ہے کہ ادبی متن

میں مصنف کی اہمیت اوراس کے ذہنی تحفظات اور تحکمات کو کم کرنے کا سامان پہلی بار ''نئی تنقید'' نے ہی کیا۔ ''نئی تنقید'' کی اس روِش کو عام کرنے میں ڈبلیو۔ کے۔ ومساٹ اورمنرو بیرڈ سلے کی کتاب Verbal Icon کو نمایاں اہمیت حاصل ہے۔ مذکورہ کتاب میں انہوں نے دو نظریات Intentional fallacy اور Affective Fallacy کے ذریعے اس نہج کو پیش کر کے مراقبہ کوراہ دی۔ Intentional fallacy میں اس بات کو ظاہر کیا گیا کہ وہ تنقیدی نظر یہ نا معقول اور فضول ہے جو متن کے تعبیر و تجزیے میں مصنف کے شخصی واقعات، ذہنی میلانات، نفسیاتی پیچیدگیوں اوراس کی نامرادیوں اور ناکامیوں کو بنیاد بنائے اوراس طلسم کوبھی انہوں نے توڑا کہ تخلیق تخلیق کار کی ذات کا صاف وشفاف آئینہ ہے اور یہ اصول پیش کیا کہ تخلیق کے پیدا ہونے کے بعد ہی اس کا تعلق اپنے خالق سے منقطع ہو جاتا ہے۔ متن اور مصنف کے مابین اس انقطاع کو آگے چل کر بہت پذیرائی ہوئی۔ جبکہ Affective Falacy میں متن کے بارے میں قاری کے تاثرات کو بحیثیت معیار نقد قائم کرنے سے یہ کہہ کر انکار کیا گیا کہ نظم ایک خود مختار اکائی ہے جس کی تحسین شناسی کی قدر و قیمت کا انحصار قاری کی پسند و ناپسند اور عقائد وتصورات پر نہیں ہوتا۔

متن پر غیر معمولی اصرار کی وجہ سے ''نئی تنقید'' اور ''ہئیتی تنقید'' کے درمیان فرق کرنا ذرا دشوار سا معلوم ہوتا ہے لیکن دونوں کے بیچ میں زیریں سطح پر بڑا فرق بھی موجود ہے۔ وہ یہ کہ ہئیتی ناقدین اپنے طریقِ کار اور مطالعے میں فن پارے میں موجود ادبی وسائل پر توجہ کرتے ہیں لیکن معانی اور مفاہیم کے سیکڑوں امکانات کو معدوم کر دیتے ہیں۔ جبکہ ''نئی تنقید''

ادبی اور جمالیاتی وسائل و عناصر مثلاً رمز (Irony)، قولِ محال، تمثال (Imagery)، استعارہ وغیرہ کے ذریعے ہئیت کا ادراک حاصل کر کے متن میں موجود معنوی امکانات کو منکشف کر دیتی ہے گویا ''نئ تنقید'' ادبی و شعری وسائل کے توسط سے ہئیت اور معنی کے ارفع کو انگیز کرتی ہے۔ کلینتھ بروکس نے کہا ہے کہ رمز اور قولِ محال انسانی متخیلہ کی ساخت کو منکشف کرتے ہیں اور شاعری چونکہ متخیلہ کی پیداوار ہے اس لیے رمز اور قولِ محال اور امیجری کا تجزیہ متخیلہ اور شاعری کا مکمل تجزیہ ہے۔ الغرض ''روسی ہئیت پسندی'' اور ''نئ تنقید'' دونوں نے اپنے طریقِ کار میں فن پارے کی ہئیتی تشکیل و تعمیر کو اتنی اہمیت دی ہے کہ ان کے مطالعے کے لیے متن ہی کافی و شافی ہے اور دونوں اس بات پر مصر ہیں کہ ادب مخصوص و منفرد اور خود مختار شعریات رکھتا ہے جس کے مطالعے اور تجزیے کے لیے متن سے باہر دیکھنے کی چنداں ضرورت نہیں پڑتی۔ اس یکسانیت کے باوجود ان دو نظریات میں جو فرق ہے اس کو ناصر عباس نیرّ نے اپنی بحث میں اس طرح سمیٹا ہے:

> ''روسی فارملزم نے محض ادبی وسائل کی کارکردگی دکھانے پر توجہ دی اور معانی سے بالعموم صرفِ نظر کیا۔ جب کہ نئ تنقید نے رمز، قولِ محال، امیجری وغیرہ کے تجزیے کو بیک وقت ہئیت اور معانی تک رسائی کا وسیلہ بنایا۔''44

''نئ تنقید'' اپنے ابتدائی دنوں سے ہی تعرض و تعطل کا شکار رہی ہے۔ کبھی معترضین نے اس کو متن پر غیر معمولی اصرار کی وجہ سے ہدفِ تنقید بنایا، تو کبھی سماجی و تاریخی پس منظر

سے صرفِ نظر کرنے کو معیوب ٹھہرایا۔ اس ضمن میں ایک اہم نام جیرالڈ گراف (Gerald Graff) کا ہے۔ جس نے اپنے مضمون Literature against itself میں ''نئی تنقید'' پر کڑی چوٹیں کی ہیں۔ اس کا ایک بڑا اعتراض یہ ہے کہ ''نئی تنقید'' نے ادب کے اخلاقی، سماجی اور تاریخی حوالوں کو سِرے سے ہی رد کیا ہے اور اس طرح حقیقت سے تمام رشتے منقطع کردیے ہیں۔ کلینتھ بروکس نے اپنے مضمون ''نئی تنقید'' میں گراف کے اعتراض کو اس طرح نمایاں کیا ہے:

> ''گراف کو یقین ہے کہ ''نئی تنقید'' نے ادبی زبان کی حوالہ جاتیت (Refrent Ality) یکسر رد کر کے بنیادی غلطی کی ہے۔ اس سے نقادوں کا مقصد ''تعلیم یافتہ مڈل کلاس کے ذہن سے...... نستعلیق استانی والے نظریہ ادب کو مٹانا تھا۔ جس نے ادب کی تعریف یہ کی کہ ادب ایک قسم کا اخلاقی درس ہے'' 45

جہاں تک اُردو میں نئی تنقید کی تعریف وتوضیح اور اطلاق کا سوال ہے یہ بات خالی از دلچسپی نہیں کہ اردو میں ''نئی تنقید'' کو بعض معتبر ناقدین نے مغرب سے مستعار لیے ہوئے جملہ تنقیدی تصورات کے ضمن میں سمجھا ہے نہ کہ علیحدہ تنقیدی دبستان کے طور پر۔ ان میں ڈاکٹر جمیل جالبی اور پروفیسر سید محمد عقیل رضوی کے نام اہم ہیں۔ جمیل جالبی کی کتاب ''نئی تنقید'' میں ''نئی تنقید'' کے بعنوان جو مضمون شامل ہے اس کو پڑھ کر یہی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ

''نئی تنقید'' سے مراد وہ تمام تنقیدی نظریات لے رہے ہیں جو 1960ء کے بعد سے اُردو تنقید میں در آئے۔ جمیل جالبی نے نئے تنقیدی تصورات کے ضمن میں لکھا ہے کہ ان کے اطلاق کے وقت مشرقی تہذیب و ثقافت کو ملحوظِ خاطر رکھنا زیادہ مناسب اور موزوں رہے گا۔ اسی طرح پروفیسر سید محمد عقیل رضوی نے اپنے مضمون ''نئی تنقید'' مشمولہ: مباحثہ، پٹنہ 2005ء میں کم و بیش اِن ہی سے ملتے جلتے خیالات کا اظہار کیا ہے البتہ اس فرق کے ساتھ کہ ''نئی تنقید'' کے بانیوں کے نام گنائے ہیں۔ اِن دونوں کے مضامین پڑھ کر نئی تنقیدی تھیوری سے اِن کی وابستگی (جو نہ ہونے کے برابر ہے) اور اس کی فہم و فراست کا اندازہ ہوتا ہے۔

اردو میں ''نئی تنقید'' کے حوالے سے ایک اور بات اہم ہے ''نئی تنقید'' اور ''ہئیتی تنقید'' کے دائرہ کار میں بہت حد تک مماثلت کی وجہ سے دونوں کو کم و بیش ایک ہی صورت یعنی ہئیتی تنقید کی حیثیت سے مقبولیت حاصل ہوئی۔ مماثلت کی ہوا اُردو میں ہی نہیں یوروپی ادب میں بھی بہت دنوں تک چلی ہے۔ ہم عصر ادبی میلانات و رجحانات کے دیدہ ور نقاد پروفیسر حامدی کاشمیری نے ''نئی تنقید'' اور ''ہئیتی تنقید'' کی اس مماثلت سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''نئی تنقید کے ان موئدین نے تخلیق کار کے بجائے تخلیق کو مرکزِ توجہ بنایا، ان کے نزدیک تخلیق ایک نمو پذیر ہئیتی وجود رکھتی ہے اور تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ اس ہئیتی وجود کو مکمل صورت میں اپنی گرفت میں لے لے۔ ان کے نزدیک

شعر کا وجود (الفاظ) پیکروں، علامتوں، موسیقیت اور فضا
کی انسلا کی شدت کے ترکیبی عمل سے تشکیل پاتا ہے اور ان
ہی عناصر کی تفہیم و تجزیہ سے اس تجربے تک رسائی ممکن
ہوسکتی ہے جو تخلیق ہے اور جو مفاہیم کا سرچشمہ ہے۔ کلینتھ
بروکس اس تنقید کو ''نئ تنقید'' سے موسوم کرنے کے حق میں
نہیں، وہ اسے ساختیاتی یا ہئیتی تنقید سے موسوم کرتا
ہے'' 46

اس کا براہ راست یہ اثر ہوا کہ اُردو میں ''نئ تنقید'' کو ہئیتی تنقید کے مماثل قرار دیا گیا۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ یہ دونوں تخلیقی فن پارے کی ہئیتی تشکیل کے مطالعے کو اہمیت دیتے تھے البتہ دونوں کے طریقہ کار اور جہت میں فرق تھا۔ یہ فرق بالائی سطح پر نہیں بلکہ زیریں سطحوں پر نمایاں تھا (جس کا ذکر گذشتہ سطور میں ہوا ہے)۔ اس طرح اُردو میں ''نئ تنقید'' کے اطلاقی یا عملی نمونوں کے ضمن میں ہئیتی تنقید کے اطلاقی نمونوں کو ہی قابلِ مطالعہ قرار دیا جاسکتا ہے جن کا ذکر ہئیتی تنقید کے باب میں کیا گیا ہے۔ اُردو میں نئ تنقید کے اطلاقی امکانات اور مثالوں کے ضمن میں ایک بات مناسب اہمیت کی حامل ہے کہ اُردو کے درجنوں ناقدین نے دوسرے مغربی نظریات کی طرح نئ تنقید کا اعتراف کرنے کے بجائے اس پر اعتراض ہی ظاہر کیا۔ ''نئ تنقید'' یقیناً اُردو میں نئ چیز تھی جو ادب میں فکر و خیال اور اقدار کو نئ تنقیدی تفہیم کے ساتھ پیش کر کے ادبی مطالعات کو ایک نئ جہت دے سکتی تھی۔ پروفیسر سید محمد عقیل رضوی

نئ تنقید کے یک رخے پن یعنی تخلیق کے باطنی کردار پر غیر معمولی اصرار کے تعلق سے اپنی رائے کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

> ''اگر عملی تنقید اپنے Projection میں یورو ونٹرس، کلینتھ بروکس اور ایلن ٹیٹ وغیرہ کی نو تنقید (New Criticism) کے دباؤ کو قبول کر کے صرف تخلیق کے وجود ہی تک اپنے کو محدود رکھتی ہے۔ تو نو عملی تنقید کے محاکمے، نئے تجربے تو معلوم ہو سکتے ہیں لیکن ادب کی تفہیم کے، اس کے تمام خارجی سلسلے اور علاقے ٹوٹ جائیں گے۔'' 47

سید محمد عقیل رضوی مارکسی تصورات اور نظریات کے مرید ہیں اور ایک زمانے تک انہوں نے اسی نظریے کے تحت ادب کی تخلیق، تنقید اور تدریس کی ہے، جس کا اندازہ مذکورہ بالا اقتباس میں ان کی فکری ترجیحات اور تعصّبات سے ہوتا ہے اس لیے یہ ضروری نہیں کہ ان کی رائے نئ تنقید کے تعلق سے قابلِ التفات ہو۔

ویسے بھی اُردو کے کچھ ناقدین مغربی تنقیدی نظریات کو اُردو ادب کے فروغ و آبرو کے لیے خطرہ تصور کرتے ہیں اس میں کچھ ان کے محدود نظریات اور روایتی عقائد کو بھی براہ راست دخل ہے۔ وہ نئے تنقیدی نظریات کو اس لیے ناقابلِ التفات گردانتے ہیں کیونکہ ان کو معلوم ہے کہ اپنے افکار و خیالات کو اگر نئے معلومات و تجربات کی ہوا لگ جائے

گی تو ان نظریات کے بت ٹوٹ جائیں گے جن کی وہ دہائیوں سے پرستش کر رہے ہیں۔اس بات کو اس طرح بھی سادہ اور سلیس انداز میں لکھا جا سکتا ہے کہ اگر کسی شخص نے عمر بھر کسی نظریہ کی ترویج و اشاعت کی اور اُس نظریہ کے صحیح اور مطلق ہونے کے لیے اپنی تمام تر فکری اور منطقی شہادتیں پیش کیں تو وہ شخص آج دوسرے نظریے کے بارے میں کیسے سوچ و بچار کر سکتا ہے اور اگر وہ ایسا کرے گا بھی تو اسے معترضین کے احتساب کا ڈر ہوتا ہے۔اب یہاں پر یہ سوال ضرور سر ابھارتا ہے کہ ایک شخص زندگی کے ہر موڑ پر کیسے نئے نئے بلکہ مختلف اور متنوع خیالات سے ہم آہنگی پیدا کرے گا۔راقم الحروف کی رائے یہ ہے کہ کسی بھی نظریے کو اپناتے ہوئے آدمی کو اس کے ساتھ جذباتی سطح کا تعلق پیدا نہیں کرنا چاہیے بلکہ ہر نظریہ، رویہ اور قدر کو اپنے اپنے دور کے سماجی، سیاسی، ثقافتی، عمرانی اور معاشی تغیّر و تبدل کے زائیدہ کے طور پر سمجھنا چاہیے اور اس سے یہ نتیجہ نکلے گا کہ یہ شخص دوسرے دور کے رویّوں کو اپنانے کے لیے انتظار کرے گا اور اِن کے ساتھ مطابقت اور مماثلت پیدا کرنے پر سب سے زیادہ اصرار اسی کا ہوگا۔اُردو میں جانب دار اور کٹّر پسند روایتی نقادوں کا تا حال کوئی قحط نہیں ہے۔ لیکن اس کے باوجود بھی ناقدین کی ایک قبیل نے ہمیشہ سے ہی نئے نظریات و افکار کا خندہ پیشانی سے خیر مقدم کرتے ہوئے اپنی علمی اور ادبی بصیرت میں اضافہ کیا ہے جو اُردو ادب کی ترقی اور توقیر کا بھی ایک خوشگوار پہلو تصور کیا جاتا ہے۔اس طرح اِن لوگوں کی وسیع النظری سے ادب فہمی اور ادب شناسی کے نئے نئے در وا ہو رہے ہیں جس سے یقیناً ادب کو فائیدہ ہو رہا ہے۔

iii۔ساختیاتی تنقید

بیسویں صدی میں جس تنقیدی نظریے نے ادب کی ماہیت، زبان کی نوعیت، مصنف کی ذات، قاری کے تفاعل اور متن کی قرأت کے مروّجہ تصورات کی بنیادیں متزلزل کردیں وہ ساختیاتی تنقید ہے۔ ساختیاتی تنقید دوسرے تنقیدی نظریات مثلاً مارکسی، جمالیاتی ،نفسیاتی ،تاریخی تنقید وغیرہ سے مختلف ہوتے ہوئے بھی ایک ایسا تنقیدی نظریہ ہے جس نے بیسویں صدی کے ادب کی شعریات کو محسوس و نامحسوس حد تک متاثر کیا۔اس کا طرۂ امتیاز یہ ہے کہ اس نے ادب کے ثقافتی انسلاکات کے نئے تصورات کو جنم دیا جو عالمی ادب میں اپنی نوعیت اور ماہئیت کے اعتبار سے بالکل منفرد اور ممتاز تھے۔ ہر چند کہ ''ساختیاتی تنقید'' لفظ ساختیات سے مماثلت تو رکھتی ہے لیکن حقیقتاً ان کا کوئی خاص باہمی تعلق نہیں ہے اگر ہے بھی تو اس حد تک کہ ان دونوں کے محور و مرکز ثقافت اور اس کے متعلقات ہیں لیکن ساختیاتی تنقید کو سمجھنے کے لیے ساختیات ہی معاون و مددگار ثابت ہوسکتی ہے بلکہ اکثر و بیشتر موقعوں پر راہ نمائی بھی کرتی ہے۔

یہاں پر ساختیات سے جو معنی اور مفہوم مراد لیے جاتے ہیں اس کا لفظ ساخت کے عمومی لفظ سے کوئی علاقہ نہیں۔

ساختیات کا لفظ سنتے یا پڑھتے ہی ہمارا ذہن ساخت کی طرف منتقل ہو جاتا ہے ساخت سے ہم عمومی طور پر ہیئت، شکل، صورت، ڈھانچہ، بناوٹ، وضع، ترکیب، ڈول وغیرہ مراد لیتے ہیں لیکن یہ بات حیرت انگیز معلوم ہوتی ہے کہ ساختیات کا ساخت سے کوئی تعلق نہیں (جیسا کہ اوپر مذکور ہوا ہے)۔ ساختیات میں لفظ ساخت ایک غیر معمولی اور منفرد اصطلاحی مفہوم کا حامل ہے۔ اُردو کے معتبر اور صاحبِ نظر نقاد ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے اُس کی تفہیم نہایت ہی احسن طریقے سے کی ہے۔ اُن کی تحریروں کے مطالعے کے بعد جو نتائج اخذ کیے جا سکتے ہیں اُن کو ذہن میں رکھ کر یہی کہا جا سکتا ہے کہ بیسویں صدی میں جب علمی اور ادبی حلقوں میں ساختیات کو پیش کیا گیا تو اس سے پہلے ساخت تین اصطلاحی معنوں میں رائج تھی۔ ایک کا تعلق آرکیٹکچرل ساخت سے تھا۔ دوسرے نامیاتی ساخت سے عبارت تھی اور تیسرے ریاضیاتی ساخت کے بطور رائج تھی۔ آرکیٹکچرل ساخت سے مراد مختلف اجزاء کا وہ منظّم اور مربوط نظام ہے جو ان کو کل کی شکل بخشتا ہے یعنی ہر جزو کو کل کے طور پر بھی دیکھا جا سکتا ہے اسی طرح نامیاتی ساخت کا تعلق انسانی اجسام سے ہے۔ جسم کے اعضاء و جوارح ایک دوسرے میں پیوست ہوتے ہیں اور ان کو الگ الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا ہے بلکہ الگ کرنے سے ان کا وجود ختم ہو جائے گا۔ ریاضیاتی ساخت مذکورہ دو ساختوں کی طرح ٹھوس اجزاء نہیں رکھتی بلکہ یہ تجریدی رشتوں پر مشتمل ہوتی ہے لہذا یہ ایک استدلالی اور تعقلاتی ماڈل ہے جو مختلف اور متنوع سماجی اعمال اور ثقافتی بوقلمونیوں کو ظاہر کر سکتا ہے ریاضیاتی ساخت ان کی ماہئیت اور کارکردگی کی توضیح کچھ اس طور پر کر سکتا ہے کہ ان کی کلیت کو گرفت میں لیا جا سکتا

ہے۔ ریاضیاتی ساخت کے اجزاء کل کے ساتھ ان کے رشتے کی مرہون منت ہوتے ہیں۔

ساختیات نے آرکیٹکچرل اور نامیاتی ساخت سے صرفِ نظر کرکے صرف ریاضیاتی ساخت کو قدرے بہ نظر استحسان دیکھا وہ اس لیے کہ انیسویں صدی کی معاشرتی سائنسوں میں ریاضیاتی ساخت کو ہی اپنانے کی روش عام ہوچکی تھی اور یہ ساختیات مختلف سماجی اور ثقافتی مظاہروں کے درمیان مماثلت اور یکسانیت کے رشتوں کو دریافت کرنے کی خواہاں تھی جبکہ ساختیات نے اپنے مطالعے اور طریقہ کار میں افتراقات کو بنیاد بنایا لیکن ریاضیاتی ساخت اور ساختیات نے ثقافت اور اس کے انسلاکات کو اپنے مطالعے اور مشاہدے کا محور و مرکز بنایا۔ ساختیات کی تعریف و توضیح کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

''ساختیات بنیادی طور پر ادراکِ حقیقت کا اصول ہے۔ یعنی حقیقت یا کائنات ہمارے شعور و ادراک کا حصّہ کس طرح بنتی ہے۔ ہم اشیاء کی حقیقت کو انگیز کس طرح کرتے ہیں، یا معنی خیزی کن بنیادوں پر ہے، اور معنی خیزی کا عمل کیوں کر ممکن ہوتا ہے اور کیوں کر جاری رہتا ہے۔.......... نشانیات کی سعی و جستجو کا بڑا میدان ثقافت ہے۔ ثقافت کے یہ ہر مظہر کی تہہ میں تجریدی رشتوں کا ایک نظام کارفرما ہے جس کی بدولت معنی خیزی کا تفاعل جاری رہتا ہے۔ زبان تو ثقافت کی مرکزی مظہر ہے

ہی، پرانے قصے کہانیاں، متھ اساطیر، دیو مالا، رسم ورواج، ...... رہن سہن، خوردونوش، آرائش و زیبائش، نشست و برخاست، ادب وآداب، طورطریقے، تیج تہوار، میل ٹھیلے، کھیل تماشے وغیرہ ثقافت کے بیسوں زمرے ہیں۔ ہر زمرے میں عناصر کے پس پشت رشتوں کا ایک نظام ہے جس کے تفاعل سے معنی کی ترسیل ہوتی ہے۔ گویا عناصر میں رشتوں کا نظام جونوعیت کے اعتبار سے تجریدی ہےاور جوارتباط وتضاد کے دوہرے تفاعل کا حامل ہے،اور جس کی بدولت معنی قائم ہوتے ہیں، ساخت (Structure) کہلاتا ہے (واضح رہے کہ ساخت کا یہ تصور نئی تنقید کے Structure اور Texture کے تصور سے بالکل ہٹ کر ہے۔ نیز اس سے مراد گڑھت یا ڈھانچہ بھی ہرگز نہیں'' 48

مذکورہ اقتباس سے ساختیات کے وسیع ترین مفاہیم سامنے آجاتے ہیں ساختیات کا تصور اگرچہ بیسویں صدی کی فکریات کا ایک اہم ستون ہے تاہم اس تفکیرے رویّے نے انیسویں صدی میں ہی غوں غاں کرنا سیکھا تھا البتہ انیسویں صدی اور بیسویں صدی کی ساختیات میں خط امتیاز اس طرح کھینچا جاسکتا ہے کہ اولالذکر نے سماجی ساخت کو اپنا محورومرکز تصور کیا تھا

جبکہ بیسویں صدی میں ساختیات ثقافت اوراس کے انسلاکات کومحیط ہے، اس اعتبار سے بیسوی صدی کی ساختیات کا دائرہ کارنہایت وسیع ہے۔ اس نے علوم وفنون، فکر وفلسفہ، معاشرتی اورطبیعاتی سائنس کواپنے حلقہ اثر میں لے لیا۔ ناصر عباس نیّر کے مطابق:

> ''انیسویں صدی کی ''ساختیات'' (جسے بعض نے Palaeo Structuralism کہا ہے) کا تعلق سماجی ساخت سے ہے، جبکہ بیسویں صدی کی ساختیات کلچر سے متعلق ہے۔ نہ صرف آخرالذکر کا دائرہ کار وسیع ہے بلکہ اس کا طریق کار بھی سائنسی ہے۔''49

بیسویں صدی میں ساختیات کو منضبط اور مستحکم انداز میں پیش کرنے کا سہرا سویزرلینڈ کے فرڈی نینڈ ڈی سوسئیر (Ferdinand De Saussuare 1857-1913) کے سر ہے۔ لیکن کچھ لوگ لیوی اسٹراس (Levi Strauss) کوساختیات کا بنیادگزار گردانتے ہیں کیوں کہ اس نے لسانیاتی ساختیات کے تعلق سے اہم انکشافات کیے ہیں' لیوی اسٹراس نے سب سے پہلے 1945ء میں اپنے ایک مضمون میں جو رسالہ ward میں شائع ہوا توجہ دلائی کہ ساختیاتی لسانیات کے ماہرین جس 'صوتیاتی انقلاب' کی نوید دے چکے ہیں اس کے طریق کار اورتصورات سے بشریات میں بھی استفادہ کیا جاسکتا ہے اور نئے امکانات کی جستجو کی جاسکتی ہے۔ بعد میں اپنی شہرۂ آفاق کتاب Anthropologic structurale (paris 1958) میں لیوی اسٹراس نے نہایت

بصیرت افروز اور فکر انگیز مطالعات پیش کیے۔ لیوی اسٹراس کے اس بنیاد گزارانہ کام کے بعد گویا جستجو اور غور وفکر کی ایک نئی راہ کھل گئی۔ جیسے جیسے وقت گذرتا گیا فکر انسانی کے لیے اس ماڈل کی اہمیت واضح ہونے لگی۔''50۔ یہاں پر یہ نکتہ اور ابھر رہا ہے کہ آیا ساختیات کو فنون اور علوم میں متعارف کرانے اور اسے نئے فکری ابعاد سے انگیز کرانے کے معاملے میں تقدم لیوی اسٹراس کو حاصل ہے یا سوسئیر کو۔ اس سلسلہ میں عرض کرنا ہے کہ سوسئیر نے اپنے طلبہ کو 1906ء سے 1911ء تک جو لکچر دیے اس کی وفات (1913ء) کے بعد اس کے شاگردوں نے ان کو مرتب کر کے Course De Linguistque Generale کے نام سے منصۂ شہود پر لایا (اس کتاب کا انگریزی ترجمہ بعد میں The Course of General Linguistics کے نام سے کیا گیا ہے۔ کتاب چونکہ فرانسیسی زبان میں تھی اس لئے قرین قیاس ہے کہ اہل یورپ نے اس سے اخذ و استفادہ کیا ہوگا۔ لیکن اس سے یہ قضیہ حل نہیں ہوتا کہ ساختیات کے بنیاد گذار ہونے کا سہرا کس کے سر رکھا جائے۔ ساختیات سے متعلق مزید مطالعات نے لیوی اسٹراس اور سوسئیر کے فکری سرچشموں کے ڈانڈے امانیول کانٹ سے ملائے ہیں بلکہ بعض محققین کا دعویٰ ہے کہ ساختیات کی فکری اساس امانیول کانٹ کے افکار سے مستعار لی گئی ہے بلکہ سوسئیر اور لیوی اسٹراس جو ساختیات کے بنیاد گزار کی حیثیت سے مشہور ہیں، نے کانٹ کے فلسفے کو ہی اپنی زبان میں پیش کیا ہے۔ اس طرح کے انکشافات کے بعد سوسئیر کو ساختیات کا باوا آدم ماننے ہر کوئی محقق اور نقاد تامل سے کام لیتا ہے۔ اور اس تامل کی وجہ یہ ہے کہ اسی کی ذات نے ساختیات کو فلسفیانہ ڈسکورس کا حصہ بنایا۔ واضح رہے کہ

سوسیئر نے کائنات اوراس کے مختلف مظاہر کی افہام وتفہیم کے لیے زبان کے وجود کو ناگزیر اہمیت عطا کی ہے اور تمام ثقافتی اور تہذیبی رسوم ورواجات کو زبان کے تابع کر دیا۔اس کے مطابق زبان کے علامتی نظام کے بغیر سماج کی تشکیل وتعمیر ناممکن ہے غرض اس نے فلسفیانہ دنیا میں یہ طرح ڈالی کہ زبان کے وجود کے بغیر کائنات اور سماج کے وجود کا تصور محال ہے۔احمد سہیل کے بقول:

> ''ساسیر نے بیسویں صدی کے شروع میں ہی زبان کی اجتماعی اور معاشرتی نوعیت پر روشنی ڈالتے ہوئے زبان کے سماجی ڈھانچے سے بحث کی نہ کہ فرد کی بولیوں اور اندازِ بیان سے۔''51

یہاں پر یہ بحث ضروری ہے کہ ساختیات نے اپنی فکری اور فلسفیانہ اساس لسانیات پر استوار کی۔اوراس کو بیسویں صدی میں بصیرت افروز اور عالمانہ انداز سے متعارف کرانے میں سوسیئر نے اہم کام کیا ہے۔سوسیئر نے زبان کے متعلق ایسے حیرت انگیز تصورات پیش کیے جن سے ماضی کی بہت ساری روایتوں پر کاری ضرب پڑ گئی۔مصنف، زبان، قاری، متن، زمانہ، ثقافت، زندگی کے مروجہ تصورات کو سوسیئر نے رد کر کے ادب کی ایک نئی شعریات مرتب کی جس نے بیسویں صدی کے اکثر مکاتیب فکر کو متاثر کیا مثلاً بشریات، نفسیات، تاریخ، عمرانیات، وغیرہ براہ راست اس کی فکر کی زد میں آ گئے۔زبان کے متعلق سوسیئر کے خیالات زبان کے اُس تاریخی مطالعہ (Philology) کے ردِعمل میں سامنے آئے جو کسی مخصوص زبان کے تاریخی ارتقا، امتدادِ زمانہ کے ساتھ ساتھ مختلف نشیب وفراز اوراس کی

موجودہ صورتِ حال سے بحث کرتے ہیں۔ لسانیات کے اس مطالعہ میں زبان کی نحوی، صوتی، تکلمی اور معنیاتی سطحوں پر ہونے والی تبدیلیوں اور ان تبدیلیوں کے اسباب کے بارے میں معلومات حاصل کی جاسکتی ہے۔ نیز ان عناصر کا پتہ لگایا جاسکتا ہے جو ایک زبان کو تاریخی تغیر وتبدل کے مراحل سے گزار کر موجودہ صورتِ حال سے آشنا کراتے ہیں۔ سوسئیر نے لسانیات کے مطالعے کے لیے زبان کے Diachronic کے بجائے Synchronic مطالعے کو اہمیت دی ہے۔ Diachronic مطالعے میں ہم کسی زبان کا تاریخی مطالعہ کرتے ہیں، مختلف ادوار میں اس پر مختلف اثرات کو بھی تاریخی مطالعے (Diachronic) کا موضوع بنایا جاسکتا ہے۔ سوسئیر نے زبان کے مطالعے کے لیے یک زمانی (Synchronic) مطالعہ کو اہمیت دے کر حیرت انگیز تصورات پیش کیے۔ اس کے مطابق زبان کا تاریخی مطالعہ اس سوال کا جواب دینے سے قاصر ہے کہ کسی خاص لمحہ میں زبان کس طرح ابلاغ اور ترسیل کا کام کرتی ہے؟ اور تاریخی مطالعہ یہ بتانے میں ناکام ہوگیا ہے کہ زبان کے اندر کون سے اصول وضوابط ہوتے ہیں جو زبان میں برابر کارفرما ہوتے ہیں جن کی موجودگی سے زبان نہ صرف اظہار وابلاغ کے مکمل اور جامع نظام کی صورت میں سامنے آتی ہے بلکہ ثقافتی تشکیلات میں بھی معاون ومددگار ثابت ہوتے ہیں؟ ان سوالات کا جواب دینے کے لیے سوسئیر نے زبان کا یک زمانی مطالعہ (Synchronic) کر کے اہم نکتے پیش کیے:

''زبان کا وحدانی نظام وقت کی کسی ایک سطح پر 'خود کفیل' ہوتا

ہے (جس کو ہم ہر روز برتتے اور محسوس کرتے ہیں) اس لیے زبان کا مطالعہ 'حاضر وقت کی سطح پر ممکن ہے۔' حاضر وقت کے مطالعے کو سوسیئر 'Synchronic' مطالعہ کہتا ہے اور ثابت کرتا ہے کہ حاضر وقت کا مطالعہ ہی سائنسی مطالعہ ہوسکتا ہے'' 52

یہ بات صحیح ہے کہ سوسیئر زبان کے داخلی اور مرکزی اصول کی تلاش و جستجو میں بہت آگے نکل گئے جس کی وجہ سے ان کی لسانیات سائنس کے قریب ہوگئی بلکہ وہ لسانیات کو سائنس بنانے کے متمنی تھے۔ سوسیئر کے نزدیک لسانیات کا سرچشمہ ثقافت ہے۔ اس طرح سوسیئر کی لسانیات فلسفہ کے قریب جا پہنچتی ہے۔ سوسیئر نے اس اصول کو لسانی ساخت کا نام دیا ہے:

"The linguist must take the study of linguistic structure as his primary concern and relate all other magnifications of language to it." 53

سوسیئر نے زبان کی کارکردگی کو سمجھنے کے لیے زبان کا تصور دو طرح سے کیا ہے۔ ایک کو اس نے لانگ (Langue) اور دوسرے کو پارول (Parole) کہا ہے۔ لانگ سے مراد زبان کا وہ جامع نظام ہے جسے زبان کا گرائمر یا قاعدہ کہہ سکتے ہیں جس کی مدد سے ترسیل و ابلاغ ممکن ہو پاتا ہے۔ یہ لانگ زبان بولنے والوں کے ذہن میں موجود رہتا ہے

لیکن یہ اس کے شعور سے بے بہرہ ہوتے ہیں۔ اس طرح لانگ کے نہ ہونے سے ابلاغ و اظہار کے راستے مسدود ہوتے ہیں۔ جبکہ پارول سے سوسیئر گفتار یا تکلم مراد لیتا ہے یعنی زبان کا وہ استعمال جو زبان بولنے والا کوئی انسان کرتا ہے۔ گویا لانگ ایک تجریدی نظام ہے اور پارول محض اس کا وہ حصہ ہے جو کوئی فرد کسی وقت بول چال کے لیے استعمال میں لاتا ہے۔ سوسیئر نے اس بات کو شطرنج کے کھیل کی مثال سے سمجھایا ہے کہ شطرنج کی کوئی بھی بازی شطرنج کے تمام اصولوں کو بروئے کار نہیں لاتی، لیکن ہر بازی (جو دوسری بازی سے مختلف بھی نہیں ہوتی ہے) ممکن اس لیے ہے کہ وہ شطرنج کے کلی اصولوں سے ماخوذ ہے۔ یعنی کھیل کے اصول اپنا کلی نظام رکھتے ہیں۔ جو تجریدی طور پر موجود ہے اور کوئی بھی چال اس کلی نظام ہی کی رو سے چلی جاسکتی ہے۔ گویا شطرنج کے کھیل کا کلی نظام Langue سے مشابہ ہے اور شطرنج کی ہر بازی Parole ہے۔ ایک تجرید ہے دوسرا واقعہ۔ یعنی کہ لانگ اپنا اظہار پارول کے توسط سے کرتا ہے۔ ناصر عباس نیّر نے لانگ اور پارول کے باہمی تعلقات کے متعلق لکھا ہے:

> ''لانگ اگر تجریدی ساخت ہے تو پارول اس کا ٹھوس مظہر ہے۔ لانگ لاشعور ہے تو پارول شعور ہے۔ جس طرح لاشعور، شعور کے راستے سے ظاہر ہوتا ہے اور صرف اسی طریقے سے لاشعور کو سمجھا جاسکتا ہے اسی طرح لانگ اپنا اظہار پارول کے ذریعے کرتی ہے اور لانگ کو پارول کے

ذریعے ہی گرفت میں لیا جاسکتا ہے۔مگر واضح رہے کہ اس سے لانگ پر پارول کی برتری ثابت نہیں ہوتی۔اس لیے کہ پارول کے سارے ممکنات اور امکانات لانگ کے مرہون ہیں۔ پارول خود مکتفی نہیں ہے۔ یہ جو تحریر وتقریر کے بے حساب پیرائے موجود ہیں یا موجود ہو سکتے ہیں یہ سب لانگ کے سبب ہیں، یعنی زبان کی اس داخلی اور تجریدی ساخت کی وجہ سے ہیں، جسے کسی زبان کے بولنے والوں نے یکساں طور پر جذب کر رکھا ہے۔ یوں لانگ جہاں ابلاغ کو ممکن بناتی ہے وہاں یہ اظہار کے لامحدود امکانات کی تخلیق کا سرچشمہ بھی ہے۔''54

یہ بات قابل ذکر ہے کہ انسان لسانی صلاحیت (Linguistic Competence) کو خود تخلیق نہیں کرتا ہے بلکہ یہ فطرت کی طرف سے اس کو عطا ہوتی ہے۔ لسانی اظہار کے تمام تر ضابطے اور قاعدے معاشرے ہی متعین کرتا ہے۔سوسئیر کے الفاظ میں:

"The faculty of articulating words is put to use only by means of the linguistic instrument created and provided by society." 55

غرض یہ سماج ہی ہے جو زبان کے سارے نظام، اور اس کے اسالیب اور اطوار خلق کرتا ہے۔ اس طرح اگر لسانی نظام سماج یا ثقافت کا پیدا کردہ ہے تو اس سے یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ زبان کسی خاص فرد یا شخص کی پیداوار نہیں بلکہ یہ ان افراد کے مجموعہ کی زائیدہ ہے جو سماج میں رہتے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ کوئی بھی شخص سماج کے تشکیل شدہ لسانی نظام سے انحراف وانقطاع کا راستہ اختیار نہیں کر سکتا اور اگر کوئی اس نظام کو رد کرتا ہے تو گویا وہ سماجی دائرہ سے باہر ہوتا ہے۔ نیز انسان زبان کو پیدا نہیں کرتا بلکہ اسے سماج میں رہ کر افراد کے اجتماع نے پیدا کیا ہے انسان سماج میں رہ کر زبان سیکھتا ہے۔ اس بحث کے حوالے سے جب ساختیات پر نظر دوڑاتے ہیں تو ساختیات نے بھی فرد کو کوئی اہمیت نہیں دی بلکہ ساختیات کا مرکز ومحور پورا سماج ہے علی الرغم افراد کے اس اجتماع نے فرد کے تصور کو سرے سے ہی رد کر دیا۔ اس کی ایک یہ وجہ ہے کہ جب ساختیات کو عروج حاصل ہوا اس وقت جدیدیت یا وجودیت پورے شباب پر تھی جس میں فرد کو مرکزی مقام حاصل تھا۔ ساختیات نے اس کے ردِعمل میں فرد کے بجائے پورے سماج کو محترم اور معتبر ٹھہرایا بلکہ سماجی اور ثقافتی روایات ساختیات کا بنیادی حوالہ تصور کی جانے لگیں۔

سوسئیر نے زبان کو نشانات (Signs) کا مجموعہ قرار دیا ہے اس کے مطابق زبان کی کلیت کو گرفت میں لے کر ہی اس کے مختلف عناصر کے درمیان تجریدی رشتوں کو دریافت کیا جا سکتا ہے۔ اس نے زبان کے اس مروجہ تصور پر کاری ضرب لگا دی جس کی رو سے زبان اسم دہی (Nomenclature) کے عمل سے عبارت ہے یعنی زبان اسما کے

ذریعے اشیا کو جاننے اور پہچاننے کے اصولوں کا نام ہے۔سوسئیر کے نزدیک زبان اور فطرت کا کوئی تعلق نہیں اور اس طرح انہوں نے الفاظ کو خیالات اور اشیا سے آزاد اور خود مختار تصور کیا ہے،سوسئیر زبان کو ہیئت قرار دیتا ہے اور لسانی اکائی (لفظ) کو لسانی نشان مانتا ہے۔اس کے مطابق:

"A linguistic sign is not a link between a thing and a name but between a concept and a sound pattern." 56

اس طرح سوسئیر نے زبان کو مواد کے بجائے ہئیت (Form) قرار دے کر اس کے متعلق مروج تصورات کو رد کر کے علمی اور فلسفیانہ دنیا میں ایک فکری انقلاب بپا کر دیا ہے۔اس کے نزدیک زبان صرف لفظوں کے ذریعے عمل آرا نہیں ہوتی بلکہ یہ نشانات کے نظام (System of signs) سے کام کرتی ہے اور لفظ محض اس کا ایک سرا ہے اور یہ نظام نشانات تجریدی ہے اور ساختیات کا کام اس نظامِ نشانات کے اصولوں اور کلیوں کو دریافت کرنا ہے:

".........it (structuralism) is concerned with 'language' in a most general sense: not just the language

of utterance in speech and writing. It is concerned with signs and thus with signification. Structuralist theory considers all connections and codes of communication; for example, all forms of signal (smoke, fire, traffic lights, Morse, hags, gesture), body language. Clothes, artifacts, status, symbols and so on." 57

سوسئیر کے مطابق نشان (Sign) دال (Signifier) اور مدلول (Signified) کا مرکب ہے۔ دال (معنی نما) سے مراد کوئی ایسا لفظ جو لکھا یا بولا گیا ہو اور جو مادی وجود رکھتا ہو۔ اور مدلول (تصورِ معنی) اس سے وابستہ خیال یا تصور کو کہتے ہیں جبکہ جس شئے کی نمائندگی کی جارہی ہے اس کو Referent کہتے ہیں۔ مثال کے طور پر لفظ ''پتھر'' دال ہے اور پتھر کا خیال یا تصور مدلول ہے جبکہ خود پتھر Referent ہے۔ اس سے اہم بات یہ ثابت ہوتی ہے کہ وہ چیز جس کے بارے میں لفظ یا نشان نمائندگی کرتا ہے وہ پس منظر میں چلی جاتی ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر ہم بار بار کسی چیز کا ذکر کرتے ہیں تو ہم اس کی مادی شکل کا نہیں بلکہ اس کے خیال یا تصور کو ذہن میں رکھ کر کرتے ہیں۔ اس طرح دال اور مدلول کا رشتہ ناگزیر ہے اور

ہر کوئی دال اپنے اندر ایک سے زیادہ مدلول رکھتا اور اسی طرح ایک مدلول میں متعدد دال ہوتے ہیں۔سوسئیر نے کہا ہے کہ ان دو کے درمیان جو رشتہ ہے وہ من مانا (Arbitrary) ہے یعنی نام دینے کا عمل من مانا تفاعل ہے۔گوپی چند نارنگ کے بقول:

''زبان یعنی اصوات یا الفاظ فی نفسہٖ چیزوں کو ظاہر نہیں کرتے بلکہ ان کا تصور قائم کرتے ہیں جو یہ دوسرے لفظوں سے زبان کے اندر رکھتے ہیں۔یعنی جن اشیاء کا زبان ذکر کرتی ہے وہ اصل اشیاء (Real objects) نہیں جو زبان سے باہر وجود رکھتی ہیں بلکہ ان اشیاء کا تصور جو زبان کے اندر واقع ہے۔ بقول سوسئیر لفظ ''شیر'' سے مراد حقیقی شیر نہیں ہے بلکہ شیر کا تصور، اور زبان لفظوں (معنی نما) کا تصور باہمی مماثلتوں اور افتراقات کی بنا پر کرتی ہے۔لفظ 'شیر' اور حقیقی شیر میں فی نفسہٖ کوئی رشتہ ایسا نہیں ہے جس کی وجہ سے اس لفظ کے یہ معنی مراد لیے جاتے ہیں۔غرض 'معنی نما' اور 'تصورِ معنی' کا رشتہ من مانا اور خود مختارانہ ہے جو روایتاً زبان بولنے والوں میں قائم ہو گیا ہے'' 58

سوسئیر کے مطابق اشیا اور ان کو دیے گئے ناموں میں کوئی فطری اور منطقی تعلق نہیں

ہے بلکہ یہ من مانا اور کنونشنل (Conventional) ہے اس سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ کسی شئے کی نمائندگی کے لئے جو لفظ وضع کیا گیا ہے وہ اس شئے کی حقیقی فطرت اور داخلی خاصیت سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ بس یہ نتیجہ اخذ کرنا آسان ہو جاتا ہے کہ کسی شئے کے لیے کسی لفظ کا انتخاب کرنا ایک اجتماعی ثقافتی عمل ہے شاید اسی لیے ایک ہی شئے کو مختلف معاشروں میں مختلف نام دیے جاتے ہیں گویا ہر معاشرہ نام دینے کے عمل میں آزاد اور خود مختار ہے کیونکہ معاشرہ کی اپنی مخصوص تہذیب اور ثقافت ہے جس کی رو سے وہ اشیا کی اسم دہی (Nomenclature) کا کام انجام دیتا ہے۔ اس طرح زبان میں 'معنی نما' اور 'معنی کا تصور' مقامیت کا منت پذیر ہے اور ساختیات میں مقامیت کا تصور اسی پس منظر میں تعمیر ہوا ہے۔

جیسا کہ پہلے مذکورہ ہوا ہے کہ سوسیئر زبان کو نشانات (Signs) کا مجموعہ قرار دیتا ہے اور مختلف نشانات کے آپسی رشتوں سے ابلاغ و اظہار ممکن ہو پاتا ہے۔ سوسئیر ان رشتوں کو دو مخصوص اصطلاحوں کے ذریعے سمجھاتا ہے ایک کو وہ عمودی (Paradigmatic) اور دوسرے کو افقی (Syntagmatic) رشتہ قرار دیتا ہے۔ عمودی رشتہ سے مراد لفظوں کا انتخاب کرنا ہے کیوں کہ کسی خیال یا تصور یا جذبہ یا تجربہ کو ظاہر کرنے کے لیے انسان مخصوص الفاظ کو منتخب کرتا ہے اس کے لیے انسان کو الفاظ کے ذخیرے کو کھنگالنا پڑتا ہے اور وہ اپنی ضرورت کے مطابق الفاظ یا لسانی نشانات کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ انتخاب صرف فرق کی بنیاد پر ہی کیا جا سکتا ہے مثال کے طور پر اگر اس کو لفظ 'جوتا' ڈھونڈنا ہے اس کے لیے وہ 'جوتا' کا لفظ

اس لیے منتخب کرے گا کیونکہ جوتا، کپڑا یا چپل نہیں ہے۔ ان الفاظ کے مابین فرق کی بنیاد پر ہی لفظ یا لسانی نشان کا انتخاب ممکن ہے۔ الفاظ کے انتخاب کے بعد انہیں ایک بامعنی جملے میں جوڑنا تاکہ اس سے وہ معنی حاصل ہو جائے جس کے لیے لفظوں کو آپس میں جوڑا گیا ہے اس طرح لفظوں کے آپسی ارتباط کو سوسئیر اُفقی رشتہ (Syntagmatic) کہتا ہے۔ غرض لفظوں کی قربت کا یہ رشتہ اہمیت کا حامل ہے۔ ناصر عباس نیّر کے مطابق:

> ''سوسئیر نے زبان کے افقی (Syntagmatic) اور عمودی (Paradigmatic) رشتوں کی نشاندہی کی تھی۔ عمودی رشتے انتخاب اور افقی رشتے ارتباط کی بنیاد پر استوار ہیں۔ یہ رشتے عام لسانی اظہار میں موجود ہوتے ہیں۔ ایک سادہ جملہ بنانے کے لیے بھی پہلے کسی لفظ کا انتخاب کرنا پڑتا ہے اور پھر منتخب الفاظ کو مربوط کرنا پڑتا ہے۔'' 59

اس بحث سے یہ نکات سامنے آتے ہیں کہ سوسئیر کی لسانیات ساختیات کی بنیاد ہے اس کی لسانیات کے جو بنیادی حوالے ہیں وہ یہ ہیں: یک زمانیت (Synchronic)، اضدادی جوڑے، نشانات کا نظام اور نشان کی دال اور مدلول میں تقسیم، زبان کے عمودی اور افقی رشتے۔

سوسئیر کے علاوہ رومن جیکب سن نے بھی زبان اور ادب کے تعلق سے نہایت ہی

بصیرت افروز اور فلسفیانہ مباحث کو چھیڑا ہے لیکن رومن جیکب سن کی توجہ کا مرکز لسانیات ہے جبکہ سوسئیر نے زبان کے ثقافتی انسلاکات پر اپنی فکری کائنات کی تعمیر وتشکیل کی۔ جیکب سن نے لسانی ساخت کے اندر ہی شعریات کی موجودگی کی بات کی، بلکہ اس نے ان لوگوں سے اختلاف کیا جو شعریات کو زبان سے الگ کر کے دیکھتے ہیں۔ وہ شعریات سے مراد محض شاعرانہ تفاعل نہیں لیتا بلکہ وہ اصول وقواعد مراد لیتا ہے جو ایک لسانی تشکیل کو ایک ادبی شہ پارہ بنانے میں معاون و مددگار ثابت ہوتے ہیں اس طرح اس نے ادب اور غیر ادب کے درمیان خطِ امتیاز کھینچنے کی طرح ڈالی۔ وہ زبان کو ایک وحدت کے طور پر تسلیم کرتا ہے مگر اس وحدت میں اس کو کثرت کے جلوے نظر آتے ہیں۔ مطلب یہ ہے کہ ایک زبان کئی کام انجام دے سکتی ہے اس کی وضاحت کے لیے جیکب سن نے ایک خاکہ پیش کیا ہے جو یوں ہے:

Context

Addresser　　　Message　　　Addresse

Contact

Code

اُردو میں اس نقشہ کے ترجمہ کو گوپی چند نارنگ نے اس طرح پیش کیا ہے:

تناظر

مقرّر　　　　　　کلام　　　　　　سامع

رابطہ

کوڈ

مذکورہ نظام کی کارکردگی سے ابلاغ ممکن ہوسکتا ہے یا اس طرح بھی کہہ سکتے ہیں کہ ان میں سے کسی ایک کی غیر موجودگی سے اظہار یا ابلاغ ناممکن اور دشوار بن سکتا ہے ان چھ عناصر کی اجملاً وضاحت درج ذیل پیش ہے:

مقرر:۔　　　　یعنی کوئی شخص بات کرر ہا ہے۔

کلام:۔　　　　کوئی بات کہی جاری ہے یا بیان کی جارہی ہے۔

سامع:۔　کوئی یہ بات سن رہا ہے یا کسی سے کہی جارہی ہے۔

مذکورہ تین عناصر تو بالکل سامنے کی چیزیں ہیں جو عمومی طور پر ابلاغ کے لیے ناگزیر سمجھے جاتے ہیں لیکن ان کے ساتھ ساتھ بقیہ تین عناصر تناظر، رابطہ، کوڈ بھی ابلاغ کے عمل میں اپنا کردار ادا کرتے ہیں۔

رابطہ:۔　　　　مقرر اور سامع کے درمیان طبعی یا نفسیاتی رابطہ ضروری ہے۔ اور اسی رابطہ سے کلام سامع تک پہنچ جاتا ہے۔

کوڈ:۔　　　　متکلم اور سامع کے درمیان کوئی کوڈ قدرِ مشترک کے طور پر ہوتا ہے۔ کوڈ سے

مراد وہ لغت یا قاعدہ ہے جس کی مدد سے مقرّر یا سامع کسی بات کو ڈی کوڈ (De Code) کر کے اس کی تفہیم کرتا ہے۔

تناظر:۔ یہ کوئی بات کسی خاص حوالے سے کہی جاتی ہے اور اس کا خاص پسِ منظر ہوتا ہے جس کی وجہ سے سامع بات کو جلد از جلد سمجھ جاتا ہے اس حوالہ یا پس منظر کو تناظر کہتے ہیں۔

رومن جیکب سن نے اس خیال کی توثیق کی ہے کہ زبان کے متعدد اور متنوع وظائف (Functions) مذکورہ چھ عوامل کے منت پذیر ہے۔ ان وظائف کے پیدا ہونے سے متعلق جیکب سن لکھتا ہے:

> "The diversity lies not in a monopoly of some of these several functions but in different hierarchical order of functions." 60

متذکرہ بالا عوامل مل کر تفہیم و ترسیل کو ممکن بناتے ہیں یعنی ان میں سے کسی ایک کی عدمِ موجودگی ابلاغ کو ناممکن بنا سکتی ہے اگر کوئی عامل حاوی بھی ہے تو اس کا ہر گز یہ مطلب نہیں کہ بقیہ ابلاغ کے عمل سے بے دخل ہیں البتہ ایک فوقیتی نظام (Preferential system) ہوتا ہے جس میں ایک عامل حاوی ہوتا ہے اور بقیہ اس کی معاونت کرتے ہیں۔

اس طرح رومن جیکب سن نے زبان کی لسانیاتی تشکیل کے تفاعل سے متعلق اپنے

افکار کو ظاہر کیا ہے لیکن زبان کی ساخت اور ادب کی شعریات (Poetics) کے سلسلے میں وہ سوسئیر کی ہمنوائی کرتا ہے اور سوسئیر کے لسانی ماڈل کو اس نے ادبی تنقید کی بنیاد بنایا ہے مگر رومن جیکب سن کو دوسرے ساختیاتی نقادوں سے الگ بھی کیا جا سکتا ہے وہ اس طرح کہ تو دوروف اور بارت شعریات کو ثقافت میں دیکھتے ہیں جبکہ جیکب سن شعریات کا ماخذ و منبع لسانیات کو قرار دیتا ہے۔

اب تک ساختیات اور ساختیاتی تنقید کی تفہیم و تعبیر کے لیے سوسئیر کے لسانی ماڈل اور رومن جیکب سن کے خیالات کو پیش کیا گیا ہے۔ اب ادب کی تعبیر و توضیح میں ساختیاتی تنقید کی کارکردگی اور دائرہ کار کا جائزہ لیا جائے اور ساختیاتی تنقید کی ترجیحات اور ممکنہ امکانات بھی زیر بحث رہیں گے۔ اس کے علاوہ مختلف دانشوروں کے ساختیاتی تنقید پر اعتراضات کا بھی محاکمہ کیا جائے گا۔ نیز اردو میں ساختیاتی تنقید کے نظری اور عملی نمونوں سے بھی بحث کی جائے گی۔

ساختیاتی تنقید جس شعریات پر اصرار کرتی ہے وہ ثقافت کی زائدہ ہے اس سے ایک نئی بحث شروع ہو جاتی ہے کہ ادب خود مکتفی اور خود مختار نہیں ہے کیونکہ یہاں پر یہ ثقافت کے تابع ہو کر رہ جاتا ہے، دوسری بات یہ کہ ساختیاتی تنقید ادبی مطالعے کو ثقافتی مطالعہ قرار دیتی ہے۔ وہ براہ راست متن پر اپنی توجہ مرکوز کرنے کے بجائے اس نظام کی تلاش و جستجو کا سفر کرتی ہے جس کی رو سے متن میں معنی تشکیل ہو جاتے ہیں۔ ان دو بنیادوں پر ساختیاتی تنقید، روسی ہئیت پسندی اور نئی تنقید سے الگ ہو جاتی ہے کیونکہ موخرالذکر دونوں تنقیدی

دبستانوں کا سارا زور ادب کی ادبیت اور اس کی خودمختاریت پر تھا:

''ساختیات نہ صرف تنقید کے نقالی والے نظریے (Mimetic Criticism) (یعنی ادب بنیادی طور پر حقیقت کی نقل ہے) کے خلاف ہے، بلکہ یہ تنقید کے اظہاری نظریے(Expressine Criticism)(یعنی ادب بنیادی طور پر مصنف کی ذات کا اظہار ہے) کے بھی خلاف ہے۔ نیز ''نئی تنقید'' (New Criticism) یا ہئیتی تنقید کے اس موقف کے بھی خلاف ہے کہ فن پارہ خود مکتفی ملفوظی نظام رکھتا ہے اور فن پارے کی بحث فقط چھپے ہوئے لفظوں تک محدود رہنا چاہیے۔'' 61

ساختیات کے ایک اہم مفکر اور نقاد تو دوروف متن کی تشریح و توضیح اور تعبیر کو تنقید کا کام نہیں بتاتے ہیں بلکہ اُن عمومی اصولوں کی تلاش وجستجو تنقید کا دائرہ کار ہیں جن کی وجہ سے کوئی لسانی تشکیل ادبی یا فنی شہ پارہ ہے۔ وہ لکھتا ہے۔

"In Contradiction to the interpretation of particular works, it does not seek to name meaning, but aims at a knowledge of the general

laws that preside over the birth of
each work." 62

واضح رہے کہ ساختیاتی تنقید متن میں معنی کی موجودگی سے انکار نہیں کرتی ہے بلکہ یہ ان اصولوں کی دریافت کرنے کی سعی کرتی ہے۔ جن سے فن پارہ یا ایک لسانی تشکیل میں معنی پیدا ہوتے ہیں۔ متن سے معنی کی توضیح، تشریح اور تعبیر، تنقید کا ایک عمومی تصور ہے جس کے متعلق نئے تنقیدی نظریات نے سوالات قائم کیے ہیں۔ ادب کی شعریات کو ثقافت کے حوالے سے سمجھنے کے لیے اہم ساختیاتی نقاد رولاں بارت متن میں آئیڈیولوجی کی موجودگی پر اعتراض نہیں کرتے ہیں بلکہ اس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ:

"......... The major sin in criticism is
not to have an ideology but to keep
quiet about it." 63

اس طرح رولاں بارت کی یہ بات ان معترضین کے لیے ایک اہم بلکہ استدلالی جواب ہے جو ساختیاتی تنقید کو اس لیے فضول اور مشروط سمجھتے ہیں کہ اس نے معنی سے مکالمہ یا مصافحہ کرنے سے انکار کیا ہے۔ ہر نظریے کو غیر مشروط ذہن سے جانچنے کی ضرورت ہے۔ غالبؔ نے بجا طور پر فرمایا ہے ؎

بخشے ہے جلوہ گل ذوقِ تماشا غالبؔ
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا

گویا ساختیاتی تنقید براہ راست متن سے معنی کے مواخذہ کی بات نہیں کرتی ہے بلکہ ان عناصر اور عوامل کی تلاش و جستجو کا کام کرتی ہے جو مل کر ادبی روایت کے تجریدی نظام کی تشکیل و تعمیر میں سرگرمی دکھاتے ہیں اور جو کسی بھی تحریر کو ادبی فن پارہ بنانے پر قدرت رکھتے ہیں:

> ''ساختیاتی ماہرین کی بڑی تعداد نے ادبی فن پارہ کا مطالعہ اس طرح کیا ہے کہ ان اصولوں اور ضوابط یا آنکھوں سے اوجھل ان رشتوں اور روابط کا پتہ چلایا جا سکے جو مل کر ادبی روایت کے تجریدی نظام کی تشکیل کرتے ہیں اور جن کی وجہ سے کوئی بھی فن پارہ معنی بنتا ہے۔ گویا ساختیاتی سرگرمی کا مقصود و منتہا نظروں سے اوجھل اس نظام کو یا ادب کے ان پوشیدہ اصولوں کو دریافت کرنا تھا جن کی بدولت ادب بطورِ ادب کے متشکل ہوتا ہے۔'' 64

ساختیاتی تنقید کی اس وسعت اور ہمہ جہتی کے باوجود بھی اس پر اعتراضات کا ایک طوفان اُمڈ آیا اور یہ اعتراضات کئی سطحوں اور مرحلوں پر کیے گیے۔ جو درج ذیل ہیں:

1. ساختیاتی تنقید نے بلاوجہ دوسرے علوم طبیعات، فلسفہ، نفسیات، علم الانسان اور لسانیات کو تنقید کے ساتھ ہم آمیز کیا۔
2. ساختیاتی تنقید پر جو سب سے اہم اعتراض ہے وہ یہ کہ اس نے ادبی طریقہ کار کی بجائے سائنسی طریقہ کار اپنایا۔

3. ساختیاتی تنقید کا انداز میکانکی ہے۔

4. ساختیاتی تنقید نے تخلیق کار کی نفی کر کے قاری کو اہمیت دی۔

5. ساختیاتی طریقہ کار نے انسانی وجود کی انفرادیت سے انکار کیا۔

6. ساختیاتی تنقید میں فرد ایک ثقافتی Product ہے۔

7. ساختیاتی تنقید سے پس ساختیات نے اس بنیاد پر انحراف کیا کہ اولالذکر نے موضوعِ انسانی کی بے دخلی اور معنی کی وحدت پر اصرار کیا۔

8. ساختیاتی تنقید کے زوال کا سب سے اہم سبب اس کا فلسفیانہ انداز ہے۔

یہ سوالات اپنی جگہ بجا مگر ساختیاتی تنقید نے کچھ ایسے دعوے کیے تھے جن پر پورا نہ اترنے کی پاداش میں اسے سوالات کے کٹہرے میں کھڑا کیا گیا۔ ساختیات کے موئدین کے مطابق اس نے کبھی یہ دعویٰ نہیں کیا ہے کہ وہ خالص تنقیدی نظریہ ہے جو ادبی محاسن و معائب کو سامنے لا سکے (یہ طریق کار سابقہ تنقیدی دبستانوں کا شیوہ تھا) بلکہ ساختیاتی نقادوں نے ہر جگہ یہ بات دہرائی کہ ساختیات فقط ایک فلسفیانہ اصول اور طریقہ کار ہے"65-ایک بات بالکل واضح ہے کہ ساختیات کا تعلق ثقافتی انسلاکات سے ہے جہاں ادب کو بحیثیت کُل کے دیکھا جاتا ہے۔ یہ معنی کے ایک نظام کی طرح کام کرتا ہے۔ چونکہ ادب کی شعریات ثقافت کے مختلف عناصر سے تشکیل کے مراحل سے گزرتی ہے لہٰذا کوئی بھی ادبی کام ایک خود مختار کُل نہیں ہوتا۔ اس طرح ادب فی نفسہ خود مختار نہیں ہوتا بلکہ ثقافت کی Significance کے نسبتاً بڑے اسٹرکچر کا حصہ ہوتا ہے۔ اسی طرح دوسرے علوم کو ساختیاتی تنقید کے ساتھ خلط ملط

کرنے کے سوال پر جوناتھن کلر لکھتا ہے:

''اصل بات یہ ہے کہ ساختیاتی تنقید نے ان تمام علوم کی مدد سے تخلیق میں مضمر معنی کی تشریح کرنے کے بجائے ان اسٹرکچروں پر توجہ مبذول کی ہے جو معنی کی تخلیق کرتے ہیں، چاہے ان کا تعلق نفسیات سے ہو یا فلسفہ، طبیعات، منطق، لسانیات اور علم الانسان وغیرہ سے'' 66

اس طرح ساختیات دوسرے تنقیدی دبستانوں کی طرح ادب کے ایک پہلو کو محیط ہے اور جب یہ کہا ہی گیا ہے کہ یہ محض مطالعہ اور طریق کار کا نام ہے۔ تو پھر اس سے چِڑنے کا کیا جواز ہے؟

اُردو میں ساختیات کے مباحث کا باقاعدہ اور باضابطہ آغاز بیسویں صدی کی آٹھویں دہائی میں شروع ہوا۔ اور اس کی مدلل اور مسلسل تشریح و توضیح کرنے والوں میں پروفیسر گوپی چند نارنگ اور ڈاکٹر وزیر آغا کے نام خصوصی اہمیت کے حامل ہیں چنانچہ جب کسی نظریے کو قبول عام حاصل ہوتا ہے تو اس کے ساتھ ساتھ اس کی تاریخ مرتب کرنے کی سعی بھی ہوتی ہے۔ یوں تو اُردو میں ساختیات کو متعارف کرانے کے سلسلے میں کئی دانشوروں نے اولیت کا دعویٰ کیا ہے جن میں ڈاکٹر محمد علی صدیقی، سلیم اختر، گوپی چند نارنگ، وزیر آغا اہم ہیں جبکہ ناصر بغدادی نے اپنے جریدے ''بادبان'' میں محمد حسن عسکری کو اُردو میں ساختیات کا بنیاد گزار مان کر لکھا ہے کہ عسکری صاحب اُردو ادب میں ساختیات کے موسس و بانی کار تھے''

67۔ ناصر بغدادی کے بیان کی بنیاد حسن عسکری کا درج ذیل جملہ ہے جو ان کی فکری تبدیلی یا مروجہ تنقیدی طریقوں پر نظرثانی کرانے کے خیالات کا مظہر ہے:

''یہاں کے معتبر لکھنے والوں کا مطالبہ ہے کہ شاعری کے مطالعے کے سلسلے میں راسخ العقیدہ اسطوریات کا احیا ازبس ضروری ہے'' 68

لیکن اس جملے کو بنیاد بنا کر ہم محمد حسن عسکری کو ساختیات کا بانی تو کجا اس نظریہ کا نقاد بھی نہیں کہہ سکتے ہیں کیونکہ ہم جانتے ہیں کہ اس کے نزدیک رولاں بارت اور لیوی اسٹراس کی کتابیں اسی کے بقول ''خیالی اُڑانوں کے سوا کچھ بھی نہیں ہیں'' اس بیان کی بنیاد پر یہ ساری تحریریں قابل استرداد ہیں اور حسن عسکری کا محمد آرکون کو لکھا ہوا خط بھی اولالذکر اور ساختیات کے درمیان مغائرت کی سطح کو سمجھنے کے لیے کافی ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ وہ خط محمد آرکون کی 'اس تجویز کے ردِعمل میں لکھا گیا تھا جس میں آرکون نے قرآن کی قرأت لسانیات، ساختیات، ثقافتی شعریات کے حوالے سے کرنے کا مشورہ دیا۔ اس کے باوجود بھی حسن عسکری کی مغربی اقدار و افکار پر گہری اور بسیط نظر سے انکار ممکن نہیں ہے لیکن جہاں تک ساختیاتی تعقلات کا سوال ہے حسن عسکری نے ان کو قابل التفات ہی نہیں سمجھا۔ حسن عسکری جس تنقیدی مزاج کے حامل تھے اس میں روایت اور مابعد الطبیعات کو نمایاں اہمیت حاصل ہے۔

پاکستان کے اہم ترقی پسند نقاد ڈاکٹر محمد علی صدیقی نے ادبی محاکمے اور لسانی مسائل

کے مابین تفاعل کی نوعیت جاننے کے لیے وٹ گنسٹائن اور نوام چومسکی کا مطالعہ کر کے ''لسانیات، تنقید اور وٹ گنسٹائن'' اور ''اسٹرکچرل ازم اور لسانیات'' لکھ کر ساختیات کی جانب توجہ کی۔ محمد علی صدیقی کے یہ دو مقالے وزیر آغا کے جریدہ ''اوراق'' میں 1976ء میں شائع ہوئے تھے جو بعد میں ان کی کتاب ''نشانات'' میں بھی شامل کر دیے گئے۔

اُردو میں ساختیاتی تنقید کے تعلق سے ایک غیر ملکی اسکالر لنڈا وینٹک (Linda Wentik) کا نام خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ ایریزونا یونیورسٹی سے جدید اردو افسانے پر ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کرنے والی اس اسکالر نے تین مضامین لکھے جو انور سجاد کے افسانہ ''کونپل'' کے ساختیاتی تجزیے پر، مسعود اشعر کے افسانوں پر اور انور سجاد کے ناولٹ ''خوشیوں کا باغ'' پر تھے۔ اس اسکالر نے یہ کام جامعہ ملیہ اسلامیہ میں گوپی چند نارنگ کی نگرانی میں 1978ء میں انجام دیا۔ تحسین زہرا نے لنڈا وینٹک کے کام کی لمبی فہرست پیش کی جبکہ گوپی چند نارنگ کے بقول اس نے صرف انور سجاد اور مسعود اشعر کی ہی تخلیقات کا ساختیاتی مطالعہ پیش کیا۔ تحسین زہرا نے لکھا ہے:

> ''امریکہ سے ایک طالبہ لنڈا وینٹک اُردو افسانے سے متعلق اپنا پی۔ ایچ۔ ڈی کا مقالہ مکمل کرنے بھارت سے پاکستان آئی۔ لنڈا وینٹک نے پاکستان سے انتظار حسین، انور سجاد، مسعود اشعر، مرزا حامد بیگ، منشا یاد، احمد داؤد، احمد جاوید اور افسانہ صولت کے افسانوں کے ساختیاتی مطالعے

کو اپنے مقالے کا حصہ بنایا۔ جبکہ بھارت کے بلراج مین
را، سریندر پرکاش، جوگندر پال اور قمر احسن کے افسانوں کا
ساختیاتی مطالعہ وہ پہلے ہی مکمل کر چکی تھی۔'' 69

لینڈا ویٹنگ سے پہلے بھی ایک امریکی خاتون باربراڈی میٹکاف نے لاہور میں 1977ء میں اقبالؔ کی نظم ''مسجد قرطبہ'' کا ساختیاتی مطالعہ پیش کیا تھا۔ لنڈا ویٹنگ سے متاثر ہو کر سلیم اختر نے 1978ء میں ایک مضمون ''فنون'' میں شائع کرایا جو بعد میں حذف و اضافہ کے ساتھ مئی 1983ء میں ''صریر'' میں سامنے آیا۔ اس میں مضمون نگار کا یہ دعویٰ کہ یہ اُردو میں ساختیاتی تنقید پر پہلا مقالہ ہے۔'' 70۔ ان کی ادبی معلومات پر سوالیہ نشان لگاتا ہے کیونکہ اس سے پہلے ہی 1976ء میں ڈاکٹر محمد علی صدیقی کے مضامین سامنے آئے تھے۔ اسی طرح تحسین زہرا نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ اُردو میں ساختیاتی تنقید کی اولین مثال ڈاکٹر سجاد باقر رضوی کا مرتب کردہ مرزا حامد بیگ کے افسانوں کا مجموعہ ''گمشدہ کلمات'' (طبع اول جنوری 1981ء) کا دیباچہ ہے'' 71۔ یہاں پر بھی مضمون نگار کی سطحی معلومات کسی سنجیدہ توجہ کا استحقاق نہیں رکھتی ہیں۔ غرض اس طرح کے دعوے اُردو ادب میں کوئی بڑی اور نئی بات نہیں ہے۔ ریاض صدیقی نے بھی ''اوراق'' میں کچھ مضامین شائع کرایے جن سے ساختیاتی تعقلات کی قدرے وضاحت ہو سکتی ہے۔

اُردو میں ساختیاتی تنقید کے مباحث کو رواج دینے میں وزیر آغا نے اہم کردار ادا کیا ہے انہوں نے اپنی کتاب ''اُردو شاعری کا مزاج'' میں جو زاویہ نظر اختیار کیا وہ اتفاق

سے ساختیاتی طریقہ کار سے مماثل ہے تاہم انہوں نے ''اوراق'' کے اداریوں کے ذریعے ساختیاتی مباحث کو چھیڑا ہے جنہوں نے اُردو میں ساختیاتی تنقید کو جامع اور منضبط انداز میں پیش کرنے کی طرح ڈالی۔ یہ اداریے 1987ء، 1988ء اور 1989ء کے مختلف شماروں میں سامنے آتے رہے۔ اس کے علاوہ وزیر آغا نے متواتر اور مسلسل انداز میں اپنی اہم کتابوں ''ساختیات اور سائنس'' (1991ء)، ''دستک اس دروازے پر'' (1993ء) اور ''Symphony of Existence'' (1995ء) میں ساختیات کے مباحث کو پیش کیا ہے۔ وزیر آغا نے ساختیاتی تنقید کے اطلاقی نمونے پیش کر کے ساختیات فہمی کا مظاہرہ کیا ہے جو اس کی فکری وسعت اور ذہن کی زرخیزیت کا بھی پتہ دیتی ہے۔ ساختیاتی تنقید کی ایک جامع مثال ڈاکٹر وزیر آغا کے مضمون ''عصمت کے نسوانی کردار'' میں ملے گی جو صریر کے سالنامہ جون 1990ء میں شائع ہوا تھا۔''72

ساختیات اور ساختیاتی تنقید سے متعلق مکالمے کو راہ دینے میں گوپی چند نارنگ کا نام مناسب اہمیت کا حامل ہے۔ اُردو میں ساختیاتی تنقید کو گوپی چند نارنگ کی ذات کے متبادل کے طور پر تصور کیا جاتا ہے۔ غرض ساختیاتی مباحث کو مفصل اور مدلّل انداز میں پیش کرنے کے سلسلے میں اولیت کا سہرا گوپی چند نارنگ کے سر ہے۔ نارنگ نے پچھلے پینتیس چالیس سال کے عرصہ میں اسلوبیات سے ساختیات اور ساختیات سے نشانیات تک کے میدانوں میں نہایت ہی اہم بلکہ جامع اور وقیع کام کیا ہے۔ اسلوبیات پر اِن کی اہم کتاب ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' اُردو میں اپنی نوعیت کی پہلی کتاب ہے۔ اُردو میں مابعد جدیدیت

کی فکریات کو متعارف کرانے میں اِن کی کوششوں اور کاوشوں کو ہمیشہ بہ نظرِ استحسان دیکھا جارہا ہے۔ اِن کے مطابق حالی کے ''مقدمہ'' (1893ء) کے بعد ادبی تھیوری پر کسی نے کام نہیں کیا ہے اور دعویٰ کیا ہے کہ انہوں نے ''مقدمہ'' کے ٹھیک ایک سو سال بعد ''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' (1993ء) کی صورت میں تھیوری کے مباحث چھیڑ کر مفکرین کے لیے دعوتِ فکر دی ہے۔ اس طرح اُردو میں ساختیات اور ساختیاتی تنقید کا ذکر گوپی چند نارنگ کے نام کے بغیر نامکمل ہوگا۔ فہیم اعظمی کے مطابق:

''اُردو ادب میں مباحث (ساختیات اور ساختیاتی تنقید) کی بات کرتے ہیں تو میں سمجھتا ہوں کہ اس کی ابتدا جون 1989ء میں کراچی کے نیپا آڈیٹوریم میں انجمن ترقی اُردو کے بہ اہتمام ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے ایک لکچر سے ہوئی جس پر بادہ فروش نے ماہنامہ ''صریر'' جولائی 1989ء میں اپنے تاثرات پیش کیے اور چند اطلاقی پہلوؤں کی نشاندہی کی۔ اس کے بعد خطوط اور مضامین کا سلسلہ آج تک جاری ہے۔'' 73

اُردو میں ساختیاتی مقدمات کو متعارف کرانے کے سلسلے میں خود گوپی چند نارنگ نے ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی کے سوال کا جواب دے کر اولیت کے معاملے میں تمام شکوک اور شبہات کو رفع کیا ہے:

> ''صریر' کراچی کے صفحات شاہد ہیں کہ اُردو میں ساختیاتی فلسفیانہ ڈسکورس 1989ء میں کیسے قائم ہوا، کیوں قائم ہوا، کس کے لکچرز اور مضامین سے ہوا اور بعد میں نیا فکری مکالمہ کس کس نے قائم کیا (اور یہ سلسلہ اب متعدد رسائل بشمول دریافت جاری ہے) بنیادی سوال یہ ہے کہ اگر ساختیاتی ''نظریے کا تعارف'' قرار واقعی 1976ء میں ہو چکا تھا تو دوسروں کو 89-1988ء میں ازسرِ نو لکھنے کی ضرورت کیوں پیش آئی۔'' 74

ساختیاتی تنقید کے نظری مباحث کو اُردو میں راہ دینے کے علاوہ نارنگ نے اس کے اطلاقی نمونے بھی پیش کیے ہیں۔ محمد علی صدیقی نے نارنگ کے مضمون ''فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام'' کو اس نوٹ کے ساتھ ''افکار'' کراچی میں شائع کیا کہ یہ فیض کے ساختیاتی مطالعے کی اولین کوشش ہے۔ خود نارنگ کا خیال ہے کہ ''سانحہ کربلا بطورِ شعری استعارہ'' کے ساتھ دوسری تحریروں میں بھی ساختیاتی طریقہ کار کہیں ہلکے تو کہیں گہرے انداز میں نمایاں ہے۔ اس دوران نارنگ نے ساختیاتی فکریات کے معاملے میں اٹھائے گئے سوالات کا جواب بھی بہت ہی صراحت، وضاحت اور تجزیاتی صورت میں دیا ہے۔ جس کا اعتراف تھیوری کے مخالفین بھی کرتے ہیں۔ وہاب اشرفی کی یہ بات قابل ذکر ہے کہ گوپی چند نارنگ کا امتیاز یہی رہا ہے کہ ان کا لسانیاتی علم ان کی ہر قدم پر مدد کرتا رہا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ

ساختیات اسکول کے سب سے اہم دیدہ ورنقاد کی حیثیت سے ہمارے سامنے آئے''75۔ نارنگ کی تھیوری سازی کو برطانیہ میں مقیم انگریزی ادب کے اسکالر عمران شاہد بھنڈر نے رولاں بارتھ، دریدا، فوکو کی کتابوں پر ترتیب دی گئی تشریحی نوعیت کی کتابچوں کا سرقہ قرار دیتے ہوئے ان کی ادب فہمی اور ادبی دیانت داری کو مشکوک اور مشتبہ ٹھہرایا ہے۔ بھنڈر نے ایک جگہ لکھا ہے:

''اردو میں ساختیاتی فکر کس طرح داخل ہوئی ہے؟ مجھے امید تھی کہ یہ ایک نیا زاویہ ہوگا۔ امید تھی کہ ہندوستانی اور پاکستان معاشرے کی ضروریات اور ترجیحات کو سامنے رکھ کر کسی حد تک دفاعی حربہ اختیار کیا گیا ہوگا کیوں کہ علوم کے حوالے سے مغرب پر سبقت کا خیال محض اب داستان پارینہ بن کر رہ گیا ہے۔ دفاع تو دور، گوپی چند کی وضاحتیں بھی مشکوک نکلیں۔ جوں جوں ان کی کتاب کا مطالعہ کرتا رہا ، مایوسی بڑھتی رہی کیوں کہ کتاب میں کسی بھی سطح پر اوریجنلٹی کا فقدان تھا۔ مغربی نظریہ سازوں کے انتہائی پیچیدہ و دقیق افکار کی تفہیم کے بغیر حرف بہ حرف نارنگ صاحب نے بغیر کوئی حوالہ دیے انہیں اپنے نام سے منسوب کر دیا ہے۔''

(بحوالہ جدید ادب ڈاٹ کوم، مدیر حیدر قریشی، جرمنی، انٹرنیٹ ایڈیشن)

ان شدید الزامات کوملحوظ نظر رکھتے ہوئے پروفیسر گوپی چند نارنگ کے بارے میں قائم کی گئی رائے تبدیلی کی متقاضی تو ہے لیکن جو نئے مباحث انہوں نے اُردو میں متعارف کرائے اس سلسلے میں دور تک اس کا کوئی ہم سر نظر نہیں آتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ عمران شاہد بھنڈر ایک گروہ کا نمائندہ ہے جو پروفیسر گوپی چند نارنگ کی علمی اور ادبی فتوحات سے زیادہ اُن کی شخصی کمزوریوں اور دوسرے نجی معاملات کو نشانہ بنانے پر توجہ کرتا ہے۔ انہوں نے نارنگ شکنی پر ۴۸۰ صفحات پر مشتمل ایک کتاب ''فلسفہ مابعد جدیدیت'' لکھی ہے جو اِن کے فکری دیوالیہ پن کی مظہر ہے۔ یہ وہی بھنڈر ہے جس کو حیدر قریشی مدیر سہ ماہی ''جدید ادب ڈاٹ کوم'' نے نمایاں کرنے میں شاذ ہی کوئی دقیقہ فروگزاشت کیا ہو اور اس کو ذلیل و رسوا کرنے میں بھی حضرتِ مدیر نے اپنی کمان کے سارے تیر و ترکش خالی کر دیے۔ بھنڈر ہی وہ شخص ہے جو اُردو زبان و ادب کو ہیچ قرار دیتا ہے (بھنڈر کی علمی اور ادبی ترجیحات پر کسی اور موقعہ پر تفصیل سے بات کی جا سکتی ہے جس کی یہاں پر نہ گنجائش ہے اور نہ ہی ضرورت)۔

ساختیات اور ساختیاتی تنقید کے حوالے سے ماہنامہ ''صریر'' کے مدیر ڈاکٹر فہیم اعظمی کی فکری کاوشوں کو فراموش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس نے اپنے رسالے میں اداریے اور مضامین پیش کر کے اُردو میں ساختیاتی مباحث کو رواج دینے میں اہم کام انجام دیا۔ اس نے انیسویں صدی اور بیسویں صدی کی ساختیات کو ایک ہی تناظر میں سمجھنے کی کوشش کی ہے جبکہ انیسویں صدی کی ساختیات ثقافت سے عبارت ہے۔ اس کے مضامین ''ساختیات اور بشریات''، ''ساختیات اور لسانیات'' اور ''ساختیات اور جمالیات'' اہمیت کے حامل ہیں

اگرچہ ان مضامین میں اعتراض کرنے کی بہت گنجائش موجود ہے تاہم ساختیاتی تعقلات کو پیش کرنے میں ان کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔

اُردو تنقید میں نئی فکریات کو راہ دینے کے سلسلے میں ایک اہم بلکہ قابل قدر نام ضمیر علی بدایونی کا ہے۔ وہ اُردو میں وجودیت کے دروازے سے داخل ہوئے لیکن کبھی بھی وجودیت کی عصبیت کا شکار نہیں ہوئے بلکہ قدم قدم پر نئے اقدار و افکار کا خندہ پیشانی سے استقبال کر کے اپنی فکری کائنات کو وسعت بخشی۔ انہوں نے نئی فکریات پر بہت سارے مضامین لکھے جو بعد میں ان کی کتاب ''جدیدیت اور مابعد جدیدیت'' (ایک فلسفیانہ اور ادبی مخاطبہ) (1999ء) میں شامل ہو گئے۔ ضمیر علی بدایونی نے اردو تنقید کو مغربی افکار و خیالات سے آشنا کرانے کے لیے ہر ممکن کوشش کی۔

ساختیات کو جن رسائل نے پیش کیا ان میں ''دریافت'' کا ایک خاص مقام ہے۔ قمر جمیل کی ادارت میں شائع ہونے والے اس رسالہ میں اُردو کے نظریہ ساز نقادوں (گوپی چند نارنگ، وزیر آغا وغیرہ) کی تحریریں چھپتی رہیں۔ جنہوں نے تھیوری سازی میں کافی حد تک معاونت کی ہے۔ اس ضمن میں قمر جمیل کے اداریے بڑے جاندار اور فلسفیانہ ہوتے تھے اور جنہوں نے بحث و مباحثہ کی کئی طرفوں اور سطحوں کو سامنے لایا۔

علاوہ ازیں جن لوگوں نے ساختیات پر خیال آرائی کی ان میں قاضی قیصر الاسلام، ڈاکٹر احمد سہیل (ساختیات، تاریخ، نظریہ اور تنقید)، ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی، جمیل آزر، رفیق سندیلوی، اسلم حنیف، وہاب اشرفی، قاضی افضال حسین وغیرہ اہم نام ہیں۔ فی زمانہ

اُردو تنقید کے منظر نامے پر ڈاکٹر ناصر عباس نیّر مانندِ آفتاب و ماہتاب اپنے فکر و خیال کی کرنیں بکھیرنے میں مصروفِ عمل ہیں۔ انہوں نے اپنی کتاب ''جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اُردو تناظر میں)'' میں 'ساختیات اور ساختیاتی تنقید' کے نام سے ایک مقالہ شائع کیا جو اُن کے نہایت ہی علمی اور استدلالی اندازِ نظر کا پتہ دیتا ہے۔ اس کے علاوہ موصوف نے یکے بعد دیگرے علمیت سے بھرپور کچھ غیر معمولی مقالے لکھ کر نئی تنقید سے اپنی گہری وابستگی کو ظاہر کیا ہے۔ راقم الحروف کے مطابق اس وقت اُردو تنقید میں اِن کے مقابلے میں شاذ ہی کوئی کھڑا ہو سکتا ہے۔

دوسرے نئے تنقیدی نظریات کی طرح اُردو میں ساختیاتی تنقید کو بھی مخاصمانہ نظروں سے دیکھا گیا ہے اور اس کو مغربی طاقت کا ایجنڈا کہا گیا۔ معترضین نے اس پروار کرنے کے لیے وہی انداز اپنائے جو مولانا الطاف حسین حاؔلی کی تنقید نگاری، ترقی پسندی اور جدیدیت پر وار کرتے وقت اپنائے گئے تھے اور اس بات سے سبھی واقف ہیں کہ الطاف حسین حاؔلی، ترقی پسندی اور جدیدیت کی بھی اپنے زمانے میں مخالفت ہوئی ہے اور مخالفین نے یہاں تک کہہ دیا۔

ابتر ہمارے حملوں سے حاؔلی کا حال ہے
میدانِ پانی پت کی طرح پائمال ہے

دراصل ساختیات اور اس سے متعلق مقدمات پر بحث و مباحثہ قائم کرتے وقت اپنے سابقہ نظریاتی بتوں کو توڑنا پڑتا ہے۔

جیسا کہ مذکورہ ہوا ہے کہ ساختیات ادب کی شعریات کی تلاش وجستجو کا کام کرتی ہےاوراس شعریات کا ماخذ ومنبع ثقافت ہےاس طرح ثقافت یا زبان یاادب کی ساخت سے مراداس کے مختلف عناصر کے مابین تجریدی رشتوں کا وہ نظام ہے جس کے ذریعہ معنی قائم ہوتے ہیں اور معنی خیزی ممکن ہوتی ہے۔اس طرح ساختیات نے سماج اور معاشرے کے تفاعل کونظرانداز نہیں کیا۔ یہی بات ترقی پسند حضرات سمجھنے سے قاصر تھے۔ انہوں نے آنکھیں بند کر کے ساختیات کورد کر کے اپنی عصبیت اورکٹر پسندی کا ثبوت فراہم کیا۔غور سے دیکھا جائے تو ساختیات بھی مارکسیت کی طرح سماج اور سماجی متعلقات میں دلچسپی رکھتی ہے یوں دیکھیں تو مارکیست اور ساختیات دونوں کسی نہ کسی زاویے سے ایک ہی دائرہ کار میں کام کرتے ہیں۔اس طرح ساختیات مارکسی فکر کی ارتقائی صورت دکھائی دیتی ہے گرچہ ان کا طریقہ کار ایک دوسرے سے مختلف ہے۔

ساختیات کواُردو میں غیر منطقی بنیادوں پر استرداد حاصل ہوا۔ایک نئی فکرکورد یا قبول کرنے سے پہلے اس کے پس منظر، اس کے تعقلات، اس کے دائرہ کار، اس کے جمالیاتی تفاعل کوغیر جانبدارانہ انداز میں سمجھنے کی ضرورت ہوتی ہےلیکن اُردو میں اس کے برعکس ہوا۔ اس کے باوجود بھی ساختیات پر بہت اچھی تحریریں سامنے آئیں۔ ساختیات کے ضمن میں اپنائے گئے سرد مہری کے رویّے کی ایک وجہ اس کی کچھ حد بندیاں تھیں جو پس ساختیات کے لیے بنیاد بن گئیں۔ مثلاً ساختیات نے معنی کی وحدت کا تصور پیش کیا جس کو پس ساختیات نے رد کر کے معنی کی تکثیریت (Pluralism) کا نظریہ پیش کیا۔اس کی وجہ سے ساختیات

ایک سائنسی پروجیکٹ بن گیا تھا۔ یعنی یہ نظریہ اپنے استرداد کا سامان اپنے ہی پہلو میں چھپائے بیٹھا تھا۔ غرض ساختیات نے اُردو تنقید کو نئی سمتیں اور سطحیں عطا کیں اور مروجہ تصورات کو متزلزل بھی کیا نیز تنقید کو کچھ نئی اصطلاحات جیسے بیانیہ، ڈسکورس، متن، دال، مدلول، وغیرہ سے مالا مال کیا۔

☆☆☆☆☆

حوالہ جات

1. آغا افتخار حسین، جدیدیت، مکتبہ فکرو دانش، لاہور، (پاکستان) ، سنہ اشاعت 1986، ص۔7

2. جدیدیت اورادب، (مرتب) آلِ احمد سرور، شعبہ اُردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ (اترپردیش)، (1969ء ص39۔

3. Encyclopaedia of social sciences, (Edited by R.A Selugman) New york, Macmillian 1959, page 564

4. ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت 2004، ص22۔

5. Http: //www.coorado/English/EN/6220102 klags/ pomo.htm/

6. Http: //www. As.Ua. edu./art faculty/morphy/436/pomo.htm.

7. ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت 2004، ص۔۲۵

8. ایضاً، ص۔27

9. جدیدیت اور شمس الرحمٰن فاروقی: ایک مطالعہ، مشمولہ، سہ ماہی روشنائی، جلد چہارم، کراچی، جولائی تا ستمبر 2003، ص120-119

10. ایگزسٹنشلزم اینڈ ماڈرن پری ڈیکارٹ، نیویارک، 1958، ص36

.11 Sartre: Existentialism, in the range of philosophy, page-221

12. شمیم حنفی، جدیدیت کی فلسفیانہ اساس، قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان، دہلی، 2005، ص۔141

13. گوپی چند نارنگ، جدیدیت کے بعد، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، سنہ اشاعت 2005، ص39

14. قرۃ العین حیدر، میرے بھی صنم خانے، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، سنہ اشاعت ۲۰۱۰ء، ص402

15. قدوس جاوید، سالانہ تنقیدی و تحقیقی مجلّہ بازیافت، شعبہ اُردو، کشمیر یونیورسٹی، سرینگر، 2004، ص۔102-101

16. لطف الرحمٰن، جدیدیت کی جمالیات، صائمہ پبلی کیشن، تھانہ (بہار، بھارت)،

سنہ اشاعت 1993، ص۔ 138-137

17. ایضاً، ص۔ ۱۴۳-۱۴۲

18. ایضاً، ص۔ 139

19. ایضاً، ص۔ ۱۴۵-۱۴۴

20. بحوالہ گوپی چند نارنگ، ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت، ایڈشاٹ پبلیکیشنز، ممبئی (مہاراشٹرا)، سنہ اشاعت 2004، ص 579-578

21. ایضاً، ص۔ 591

22. ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت 2004، ص۔ ۶۰

23. گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، دہلی، 2004، ص 88-87

24. ایضاً، ص۔ 96

25. Dictionary of literary terms and literary theories, by : J.A. Cuddon, London, Penguin Book, 1992, page 351

26. ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت 2004، ص۔ ۶۸

27. Victor Shklovsky, "Art as Technique, in Twentieth-

Centaury literary theory, page 24.

28. گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، دہلی، 2004، ص86

29. Dictionary of literary terms and literary theories, by J.A. Cuddon, London, Penguin Book, 1992, page 349

30. Roman Jakobson, "The Dominant" in Twentieth-Centuary Literary theory, Page-27

31. گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، دہلی، 2004، ص92-91

32. محمد حسن، مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ، ترقی اُردو بیورو، دہلی، سنہ اشاعت1990، ص-243۔

33. مسعود منور، روسی ہیئت کی تاریخ اور تصورات، مشمولہ: اوراق، لاہور (پاکستان)، جون1992، ص185

34. گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، دہلی، 2004، ص۔105

35. حامدی کاشمیری، ہیئتی تنقید، مشمولہ بازیافت، شعبہ اُردو، کشمیر یونیورسٹی، سرینگر (جموں وکشمیر)، 1986ء، ص۔114

36. شمس الرحمان فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، دہلی، 2005،ص۔117

37. گوپی چند نارنگ، اقبال کا فن، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 1993۔ص259

38. مغنی تبسم، آواز اور آدمی، ادارہ ادبیاتِ اُردو، پنجہ گوٹہ روڈ سوماجی گوڑہ حیدرآباد (بھارت)،ص11۔

39. بیسویں صدی میں امریکی ادبی تنقید، رافع حبیب، مشمولہ شش ماہی شعر و حکمت دورِ سوم، کتاب5۔حیدرآباد (بھارت)،ص-82

40. Konneth Burke, "Formalist Criticism: its principles and limits, in twentieth centuary literary theory, page 50

41. ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت 2004،ص-52

42. V.S. Seturaman, Contemporary criticism, India, S.G.wasamir for Macmillon, 1989, page-5.

43. نئی تنقید، کلینتھ بروکس، (ترجمہ و تلخیص: عقیل احمد) مشمولہ: شب خون، الہ آباد (اتر پردیش)، جلد18، شمارہ133، جون1984،ص-31۔

44. ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی

(پاکستان)،سنہ اشاعت 2004،ص۔۵۳

45. نئی تنقید، کلینتھ بروکس، (ترجمہ و تلخیص، عقیل احمد)، مشمولہ شب خون، الہ آباد، جلد 18،شمارہ 133، جون 1984،ص-34۔

46. حامدی کاشمیری، ہئیتی تنقید، مشمولہ سالانہ تنقیدی و تحقیقی مجلّہ بازیافت، شعبہ اُردو کشمیر یونیورسٹی، سرینگر، 1986،ص-112۔

47. سید محمد عقیل رضوی، نئی تنقید، مشمولہ: مباحثہ، پٹنہ (بہار بھارت)، مدیر وہاب اشرفی، شمارہ-22۔2005،ص-27۔

48. گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، دہلی، 2004،ص-41-40۔

49. ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی (پاکستان)،سنہ اشاعت 2004،ص۔۵۷

50. گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی، ص-40

51. احمد سہیل، ساختیات: تاریخ، نظریہ اور تنقید، تخلیق کار پبلشرز، دہلی (بھارت)، سنہ اشاعت 1999،ص 38

52. گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی۔ص-60

53. Ferdinan De Saussuare, "the object of study" in Modern critical theory (Edited by David Lodge), New Yark, Long man, 1988, p 3.

54. ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی (پاکستان)،سنہ اشاعت 2004،ص۔77-76

55. Ferdinand De Saussuare, "The object of study" ,Penguin Books, London, 1996, p-5.

56. ibid.

57. Dictionary of literary terms and literary theories, by J.A. Cuddon, London, Penguin Book, 1998, page 868

58. گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی۔ص -77

59. ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی (پاکستان)،سنہ اشاعت 2004،ص-99

60. Roman Jacobson, "Linguistics and Poetics" in Modern Critical theory (Edited by David Lodge), London, P. 35.

61. گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی۔ ص۔52

62. Tzvetan Todorov, "Definition of poetics, Penguin Books, London, p. 32.

63. Roland Barthes, "Criticism as language" in Mordern literary Criticism," edited by Lawrence I. Lipking and Awalten litz, Athenaum New Yark, 1972, P. 434.

64. گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی، سنہ اشاعت ۲۰۰۴ء (طبع سوم)۔ ص53-54

65. یوسف سرمست، نظری اور عملی تنقید، یوسف سرمست، آل انڈیا ریسرچ اسکالرس کونسل، حیدر آباد (بھارت)، سنہ اشاعت 2002، ص۔80

66. تحسین زہرا، تنقید کا ساختیاتی رخ، مشمولہ: مخزن، لاہور (پاکستان)، شمارہ 9، 2005، ص۔52۔

67. ناصر بغدادی، ''ساختیات اور محمد حسن عسکری''، مشمولہ : ''بادبان''، کراچی (پاکستان)، جنوری تا جون، 1995ء، شمارہ نمبر 1، ص-126۔133۔

68. ایضاً

69۔ تحسین زہرا، تنقید کا ساختیاتی رُخ، مشمولہ: مخزن، لاہور (پاکستان) 2005،

شمارہ۔9،ص۔52۔

70. سلیم اختر، ماہنامہ صریر، مدیر......... کراچی(پاکستان)،مئی، 1993، جلد 4، شمارہ12،ص-9۔

71. تحسین زہرا،تنقید کا ساختیاتی رخ،مشمولہ مخزن لاہور(پاکستان)،۲۰۰۵ءشمارہ۔۹ ص-52۔

72. فہیم اعظمی، مشمولہ، ساختیاتی تنقید پر ڈاکٹرفہیم اعظمی سے مصاحبہ، ماہنامہ اوراق، لاہور(پاکستان)،نومبرڈسمبر1992،ص-43۔

73. مناظر عاشق ہرگانوی، ساختیاتی تنقید پر ڈاکٹرفہیم اعظمی سے مصاحبہ، ماہنامہ'اوراق' لاہور(پاکستان)، نومبردسمبر،1992،ص43۔

74. گوپی چند نارنگ، سخنے چند در ساختیات، مشمولہ: دریافت، کراچی(پاکستان)، اپریل1992،شمارہ2،جلد3،ص-25۔

75. وہاب اشرفی، گوپی چند نارنگ کی ساختیات شناسی، مشمولہ:فنون،لاہور(پاکستان)، جنوری۔اپریل1996ء،شمارہ46،ص157۔

☆☆☆☆☆

اُردو میں مابعد جدیدیت

اور

تھیوری

i۔ مابعد جدیدیت: مفاہیم اور مبادیات

نوٹ

مابعد جدیدیت کی تعریف اس کے
پیش رو رجحان ”جدیدیت“ کے ذکر کے
بغیر نامکمل اور ناممکن ہے کیونکہ
مابعد جدیدیت کو کچھ لوگ جدیدیت
کی توسیع تو کچھ جدیدیت کی تردید
کہہ رہے ہیں۔ اس لیے جدیدیت اور
مابعد جدیدیت کے مابین مماثلت اور
مغائرت پر ایک ذیلی باب الگ سے
لکھا جارہا ہے۔ گرچہ زیرِنظر ذیلی باب
”مابعد جدیدیت: مفاہیم اور مبادیات“
میں بھی جدیدیت کا ذکر ملے گا لیکن یہ
تذکرہ سرسری ہوگا۔ واضح رہے کہ

جدیدیت پر الگ سے مفصّل باب پہلے
ہی لکھا جا چکا ہے جس میں مغرب
میں جدیدیت کے آغاز و ارتقا نیز اس
کی امتیازی خصوصیات پر حتی
المقدور سیر حاصل گفتگو کی جا چکی
ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اُردو میں اس
کی آمد اور برتاؤ کے حوالے سے راقم
الحروف نے اپنا نقطہ نظر کیا پیش کیا
ہے ۔اس لیے اس باب میں مغرب اور
اُردو تناظر میں جدیدیت سے بحث
تکرار اور طوالت کے سوا کچھ بھی
نہیں ہے، جسے یہاں پر ترک کر دیا جاتا
ہے۔

مابعد جدیدیت ترقی پسندی کی طرح باضابطہ طور پر کوئی تحریک ہے اور نہ ہی جدیدیت کی طرح کوئی رجحان بلکہ یہ ایک ایسی ثقافتی صورت حال ہے جو بہ یک وقت مختلف،متنوع اور متضاد تصورات اور تفکرات کی متحمل ہے۔ مابعد جدیدیت کسی ایک نظریہ کا

نام نہیں ہے بلکہ اس میں بہت سارے تفکیری رویّے عیاں اور نہاں ہیں جو سماج میں موجود مختلف اذہان کی پیداوار ہیں اور جن کے پیدا ہونے کے اسباب کا تعلق براہ راست مقامی، قومی اور بین الاقوامی سطح پر رونما ہونے والی سیاسی، سماجی، ثقافتی، معاشی اور سائنسی تبدیلیوں سے ہے۔اس کثرت کے اعتبار سے مابعد جدیدیت کو نظریات کی کہکشان کا نام دیا جا سکتا ہے۔اس دوران عالمگیریت (Globalization) کے تصور نے انسان کی تہذیبی وثقافتی شناخت کو منہدم کر دیا۔اس سلسلے میں میڈیا کا سماجی زندگی میں عمل دخل، شہروں کے بے حد وحساب پھیلاؤ اور صارفینی نظام (consumerism) کی برتری نے راست طور پر زندگی اور اس کے فکری اور سماجی طریقۂ کار کو متاثر کیا۔ اسی لیے بیسوی صدی کو انتشار و اضطراب کی صدی کہا گیا ہے۔ مابعد جدیدیت کے دائرے میں زندگی کے مختلف تصورات کا درآنا ایک لازمی امر تھا۔مختلف نقادوں اور مفکروں نے اسے مختلف انداز سے برتا، مختلف تناظرات سے اسے منسلک کیا اور مختلف زاویہ ہائے نظر سے اسے جانچا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا دائرہ بے حد وسیع ہے۔ ادب، آرٹ، فنِ تعمیر، موسیقی، عمرانیات، سیاست، مذہب، فیشن جیسے متنوع شعبہ جات مابعد جدیدیت کے دائرے میں آتے ہیں اور یہی بنیادی وجہ ہے کہ مابعد جدیدیت کی کوئی بندھی ٹکی تعریف ممکن ہے اور نہ معقول۔ البتہ اس کے چند اہم امتیازات کی نشاندہی کی جا سکتی ہے (ان عناصر کی نشاندہی آگے کی جائے گی) جو اس کی تفہیم وتوضیح میں معاون و مددگار ثابت ہو سکتے ہیں۔ مابعد جدیدیت کی تشریح وتوضیح سے پہلے اس اصطلاح کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو پتہ چلتا ہے کہ مابعد جدیدیت کی اصطلاح کے اولین

استعمال اور توضیح وتشریح کے ضمن میں مشہور مورخ اور سماجی دانشور آرنلڈ ٹوائن بی کی تصنیف The Study in History, vol. 8 کا حوالہ کثرت سے دیا جاتا ہے۔ مثلاً چارلس جینکس نے اپنی کتاب What is Post-Modernism, 1989 میں لکھا ہے کہ Post-Modernism کی اصطلاح سب سے پہلے ٹوائن بی نے اپنی تصنیف میں استعمال کی۔ٹوائن بی نے اپنی تصنیف ۱۹۳۸ء میں مکمل کر لی تھی لیکن اس کی اشاعت ۱۹۴۷ء میں عمل میں آئی۔ٹوائن بی نے جنگ عظیم کی تباہ کاریوں کے نتیجے میں انسانی، اخلاقی، سماجی اور ثقافتی اقدار کی شکست وریخت کے حوالے سے یورپ کی مختلف ذیلی تہذیبوں کے فروغ کے سبب بین التہذیب (Multi-Culturalism) کی بڑھتی ہوئی اہمیت کے پیش نظر Post-Modernism Era کی ترکیب استعمال کی تھی۔ مابعد جدیدیت کی توضیح وتعبیر کے ضمن میں درج ذیل رائے اہم قرار دی جا سکتی ہے:

> Post-Modernism: A general (and sometimes controversial) term used to refer to changes, developments and tendencies which have taken place (and are taking place) in literature, art, music, architecture, philosophy,

etc.[1]

اس بیان میں مابعد جدیدیت کے مختلف اور بعض اوقات متضاد رویّوں کی جانب بہرصورت اشارہ ملتا ہے۔ نیز اس صورت حال کے جاری رہنے کا نکتہ بہرحال معنی خیز ہے۔ مابعد جدید ثقافتی صورتِ حال میں متضاد رویّوں کی موجودگی اس کے وسیع ترین دائرہ اثر کی وجہ سے ہے جو بیک وقت بشریات، آرٹ، فلسفہ، سماجیات، سیاسیات جیسے مختلف علوم وفنون کا احاطہ کرتا ہے۔ معاصر تصوّرات اور تفکرات کو انگیز کرتی ہوئی مابعد جدیدیت کو اس طرح سے بھی واضح کیا گیا ہے:

"...Postmodernism is most fruitfully viewed as a variety of perspectives on our contemporary situation. This means seeing postmodernism not so much as a thing. More as a set of concepts and debates. We might even go so far as to say that postmodernism can best be defined as that very set of

concepts of debates about postmodernism itself.[2]

مابعد جدیدیت کی مذکورہ بالا تعریفوں سے یہ واضح ہوجاتا ہے کہ یہ ثقافتی صورت حال ہے جو مختلف سائنسی، سماجی اور معاشی تبدیلیوں کی زائیدہ ہے لیکن ناصر عباس نیّر نے اس کو بہ یک وقت ثقافتی صورت حال اور تھیوری قرار دیا ہے:

> ''مابعد جدیدیت بیک وقت صورت حال اور تھیوری (انٹی تھیوری بھی) ہے اوران دونوں کے ربط باہم سے عبارت بھی۔ صورت حال سے مراد ۲۰ ویں صدی کے آخری حصے کی مجموعی ثقافتی صورت حال ہے اور ''تھیوری'' سے مراد وہ فکر ہے جو جدیدیت اور ساختیات کی تنقید اور فرانس میں ۱۹۶۸ء میں طلباء کی بغاوت اور الجیریا پر فرانس کے حملے کے بعد سامنے آئی ہے۔[۳]

مغرب میں مابعد جدیدیت کے ارتقا کے بارے میں بہت سارے لوگوں نے مختلف اور متضاد آراء پیش کی ہیں لیکن اتنی بات تو طے ہے کہ مابعد جدیدیت نے اپنا تانا بانا جدیدیت اور ساختیات (جسے وزیر آغا نے ہائی ماڈرنزم کہا ہے) کے تعلق سے ان کے داخلی تضادات اور کمزوریوں پر گہری تنقید سے تیار کیا ہے۔ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی آپسی مماثلت اور مغائرت پر بحث الگ سے دوسرے باب میں کی جائے گی لیکن یہاں پر

چنداں نکات کی طرف توجہ مبذول کرنا ضروری ہے جو مابعد جدیدیت کے وجود میں آنے کے اسباب بن گئے۔ مثال کے طور پر جدیدیت میں فرائڈ اور سارتؔر کی وجہ سے بالترتیب تحلیلی نفسیات (Psycho-Analysis) اور وجودیت (Existenialism) کو راہ ملی۔ اگرچہ ان کو اختیار کرنے کی روِش کا ماحول خارجی سطح پر عالمگیر جنگوں کی تباہی، انسان کی مردہ انسانیت اور دنیا کو زیر کرنے کے تجربات نے تیار کیا تھا اور جنہوں نے تہذیب وثقافت سے لے کر سیاست و کائنات تک کے تمام مروجہ نظریات کو مشکوک و مشتبہ نظر سے دیکھنے کے عمل کی بنیاد ڈالی تھی۔ تاہم فن کاروں نے عصری درد و کرب، اضطراب و انتشار اور داخلی شکست و ریخت کو اپنا موضوع بنانا شروع کر دیا۔ اس طرح خارجی دنیا سے بے زاری اور بغاوت جدیدیت میں ایک اہم رجحان بن گیا جب کہ مابعد جدیدیت ان تمام روایات کے استرداد کی متحمل ہے۔ دوسری بات یہ کہ جدیدیت رومانیت پسندی کے پرچم تلے پروان چڑھی جبکہ مابعد جدیدیت نے حقیقت پسندی پر اصرار کیا۔ مابعد جدیدیت کا ایک اور امتیاز یہ ہے کہ اس نے بہت ساری حدوں کو منہدم کیا ہے:

> "Postmodernism rejects the distinction between 'high' and 'popular' art which was important in modernism, and believes in excess, in goodness, and in, 'bad

taste' mixtures of qualities." [4]

یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ مغرب کی جدیدیت اُردو کی جدیدیت سے بالکل مختلف تھی۔ اُردو کی جدیدیت ترقی پسند تحریک کی ضد تھی اور اس کی فکری اور فلسفیانہ بنیاد منفیت، فردیت، لایعنیت، حددرجہ داخلیت، بےزاری اور بے چہرگی، وجودیت اور یاسیت پر تھی جبکہ یورپی جدیدیت ایک ایسا پروجیکٹ تھا جس کے مرکزی سروکاروں میں ہیومنزم اور روشن خیالی کی تحریک تھی۔ ہیومنزم کے مطابق انسانی ذات سے مراد وہ انسان تھا جو آفاقی ہے، عقل و استدلال کا پتلا ہے۔ دنیا کے ہر مظہر کو تخیل اور تصور کے بجائے تعقل اور تفکر کی بنیاد پر سمجھنے اور سمجھانے پر قادر ہے۔ اسی عقلیت پسندی (Rationalism) کی بنیاد پر سائنسی اصولوں نے اپنی بلند عمارت تعمیر کی اور اس طرح مرورِ ایام کے ساتھ ساتھ سائنس ایک متحرک اور قابلِ رشک شعبۂ علم بن کر سامنے آیا۔ اس دوران یہ مفروضہ گڑھ لیا گیا کہ سائنس ہمیشہ انسان کو ترقی اور توقیر کی منزلوں سے آشنا کرتا ہے۔ اس طرح یورپی جدیدیت نے ترقی، کلیت اور آفاقیت پر اپنی اساس قائم کی۔ نیز انسانیت کی فلاح وبہبود اور خوش حالی کو جدیدیت کا نتیجہ متصور کیا گیا۔ جدیدیت کے اس پروجیکٹ کے لیے یورپ نے نوآبادیاتی ممالک کو تجربہ گاہ بنایا۔ یورپ کے اس یک رخی اور آمرانہ روّیہ کی وجہ سے اس کے خلاف آواز اٹھائی گئی اور غم وغصہ کو شدت سے ظاہر کیا گیا کیوں کہ اس عمل میں نوآبادیاتی ممالک نے مقامی ثقافتوں کو سِرے سے ہی نظرانداز کیا تھا۔ فرانز بواس (Franz Boas) نے اس ضمن میں ثقافتی امتیازات، ثقافتی اضافیت، کثرت اور تنوّع پر زور دیا جو بعد میں یورپ کی

جامعات میں موضوعِ بحث بنے اور یوں مابعد جدید تصوّرات اور تفکّرات کا منظر نامہ ازسرِ تار و پود بنانے لگا۔

مغرب میں مابعد جدیدیت کو فکری سطح پر برتنے والوں میں سب سے اہم نام فرانسیسی دانشور جے۔ایف۔لیوٹارڈ (J.F.Lyotard)، فریڈرک جیمسن (Fredric Jameson) اور ژان بودریلارد (Jean Baudrilard) کے ہیں۔ان لوگوں کی تحریروں نے مابعد جدید ادب کی نظریاتی بنیادیں قائم کیں اور حقیقت کے تصوّر اور تعمیر میں واقع ہونے والی تبدیلی کی جانب معنی خیز اشارے کیے۔مابعد جدید اندازِ فکر ادبی متن کی معنی آفرینی اور اس کے تسلسل کو بڑی اہمیت دیتا ہے۔یعنی متن کو معنی کی وحدت سے نجات دیتا ہے بلکہ متن کو آزاد کر دیتا ہے۔قرأت کوئی معصومانہ فعل نہیں یہ متن کے حصار کو توڑنے کا عمل ہے لیکن بات دراصل یہ ہے کہ متن تو آزاد ہے۔اس نے بارِ معانی قاری کے کندھوں پر ڈال دیا ہے۔قاری متن تک ضرور پہنچتا ہے لیکن اپنی آئیڈیولوجی کے بوجھ سے وہ کبھی سبکدوش نہیں ہوتا۔جس معنی کے ساتھ وہ متن تک پہنچتا ہے اس معنی کے ساتھ اسے واپس لوٹنا پڑتا ہے۔مصنف کی آئیڈیولوجی تو اس ضمن میں اتنی ہمہ جہت نہیں ہے جتنی قاری کی ہے۔رولاں بارت (Roland Barthes) کا مقالہ ''مصنف کی موت'' (Death of the Author) دراصل وہ سنگم ہے جہاں ساختیات مابعد جدیدیت کے عالمی منظر کا حصہ بن جاتی ہے۔فوکو (Focault) نے اس فکر کو اپنی آخری حدوں تک پہنچا دیا اور دریدا بھی مابعد جدیدیت میں اپنی فکری غذا کا متلاشی اور متمنی ہے۔یہاں پر مابعد جدیدیت کی فرانسیسی

روایت کا ہیبر ماس (Jergun Habermas) کے حوالے سے تذکرہ ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔

مابعد جدید اصطلاح کی کوئی سکہ بند تعریف کرنا اس کو اپنی زندگی کی حرکت وحرارت سے محروم کرنے سے عبارت ہے۔اس کے تحت زندگی اور اس کے متعلق تمام علوم وفنون کو زیر بحث لایا جاتا ہے۔علم الانسان سے لے کر فنِ تعمیر اور مصوری تک اور شاعری اور فکشن سے لیکر فلسفہ اور تنقید تک، سب پر اس اصطلاح کا اطلاق ہوسکتا ہے(اور ہو رہا ہے) لیکن ان تفصیلات کی کثرت میں وحدت کا نقش نہیں ابھرتا۔ یہ ایک کثیر المعانی اصطلاح ہے جو ایک مفہوم، ایک تعمیر اور ایک فریم کی موجودگی کی نفی کرتا ہے۔ہیبر ماس نے قصہ مختصر کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ اسے موجودہ عہد کے فرانسیسی دانشوروں کی تازہ کاری قرار دیتا ہے۔ہیبر ماس نے مابعد جدیدیت کو فرانسیسی فکری رویوّں تک محدود کردیا۔اس میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ اندازِ فکر بنیادی طور پر فرانسیسی کلچر کا ایک حصہ ہے لیکن یورپ اور امریکہ کے بعض اہم مفکرین ،ادیب اور نقاد اس نئے انداز فکر کے اہم نمائندے سمجھے جاتے ہیں اور مابعد جدیدیت کو آگے بڑھانے میں انہوں نے ایک اہم کردار ادا کیا ہے لیکن فرانسیسی نقطۂ نظر نے اس کی بنیاد ڈالی ہے جس پر آگے چل کر ایک بلند عمارت تعمیر کی گئی۔

مابعد جدید فکر کا آغاز بودلیر، ملارمے اور راں بو کی تحریروں میں ہو چکا تھا لیکن یہ منفی آغاز یعنی جمالیاتی جدیدیت کے خلاف جو ردِ عمل ہمیں مابعد جدیدیت میں ملتا ہے وہ دراصل مابعد جدید فکر کا مثبت آغاز ہے۔ہیبر ماس مابعد جدیدیت کو فرانسیسی مفکر بائیل کے افکار میں

تلاش کرتا ہے۔ جارج بائیل ایک معاشی مفکر تھا مگر اس کی فکر کا محور صرف انسان کی اقتصادی سرگرمیاں نہیں تھا بلکہ وہ ایک ایسا روشن خیال دانشور ہے جو معاشرے کے ثقافتی رجحانات کا ناقد اور معتبر مابعد جدید مفکر تھا۔

مابعد جدید فکریات کو متاثر کرنے اور اس میں تنوّع پیدا کرنے والوں میں فوکو اور ژاک دریدا (Jacques Darrida) بنیادی اہمیت کے حامل ہیں۔ ۱۹۶۰ء اور ۱۹۷۰ء کی مابعد جدیدیت ان ہی کے افکار پر منحصر ہے۔ یہ دونوں مابعد ساختیات کے مفکرین ہیں چونکہ مابعد ساختیات مابعد جدیدیت کا ایک اہم پہلو ہے۔ فوکو کا امتیاز یہ ہے کہ اس نے انسانی فکر کو ثقافتی تشکیل قرار دیا ہے۔ اس کے مطالعاتی منہاج میں ساختیات کارفرما دکھائی دیتی ہے اور پس ساختیاتی فکر بھی ان کے یہاں بدرجہ اُتّم موجود ہے لیکن وہ اپنے نام کے ساتھ ساختیاتی اور پس ساختیاتی کا سابقہ یا لاحقہ پسند نہیں کرتے لیکن معروضی انداز سے تجزیہ کیا جائے تو اسے پس ساختیاتی نقاد کہنا بجا ہے کیونکہ پس ساختیاتی فکر میں جتنا اہم نام دریدا کا ہے اتنا ہی فوکو کا بھی اہم ہے۔ فوکو نے اپنی فکر کو ہر طرح سے لامرکزیت (decentralization) سے جوڑا ہے۔ 'فوکو بیک وقت اپنے مطالعاتی مواد، مطالعاتی منہاج اور اپنے 'ڈسکورس' کو لامرکز رکھتا ہے۔ وہ مرکز سے کسی بھی نوع اور کسی بھی سطح کی وابستگی کے خلاف اس لئے ہے کہ اس وابستگی کا لازمی مطلب ایک بنیاد اور ایک اتھارٹی کو قبول کرنا ہے۔ وہ اپنی مرکز گریزی کو بھی کسی استدلال اور منطق کا پابند کرنے سے گریز کرتا ہے کیونکہ لامرکزیت کی تھیوری وضع کرنے کا مطلب ایک طرح سے مرکز تشکیل دینا ہے اور

وہ مرکز کے خلاف ہے''۵؎ گویا فوکو نے ہر شے کی مرکزیت کی نفی کی ہے اس طرح مابعد جدید فکر کو نئی طرفوں اور تہوں کے ساتھ سمجھنے میں فوکو ہماری راہنمائی کرتے ہیں۔

مابعد جدید فکریات کو جس مفکر کے خیالات سے استناد حاصل ہوا ہے اور جس کی حیرت انگیز تھیوری نے مروّجہ تصوّرات و رسمیات کے ایوانِ بلند و بالا کو متزلزل کر کے رکھ دیا وہ ژاک دریدا (Jacques Derrida) ہیں۔ انہوں نے لاتشکیل (deconstruction) کا تصوّر پیش کر کے متن، قاری، معانی، زبان، مصنف وغیرہ کے متعدد سوالات قائم کیے جو مابعد جدید تنقیدی تھیوری کے بنیادی مقدمات کی حیثیت رکھتے ہیں۔

دریدا کے تصورِ لاتشکیل کا تعلق معنی سے ہے۔ یعنی زبان سے معنی یا علم کس طرح پیدا ہوتا ہے؟ اس تصور سے مروجہ روایات کو استرداد حاصل ہوا۔ لاتشکیل کے نظریے کے پس پشت ژاک دریدا نے لامرکزیت (decentralization) کا تصور پیش کیا ہے۔ لاتشکیل متن میں معنی کے حتمی اور قطعی (fixed and final) ہونے کو رد کرتا ہے۔ کیوں کہ مروّجہ نظریات کی بنا پر متن میں ایک معنی ہوتا ہے۔ اس تناظر میں دریدا کا لاتشکیلی نظریہ انقلابی اہمیت کا حامل ہے۔ اس نظریے کی بنیاد افتراق (difference) پر ہے کیوں کہ فرق کی وجہ سے ہی الفاظ اپنے اپنے معنی متعین کرتے ہیں جیسے دن کا معنی رات کے ضد کے طور پر تصور میں آجاتا ہے۔ لاتشکیلی فکر نے نئے علوم کے فراہم کرنے کا دعویٰ نہیں کیا بلکہ معنی کی تشکیل میں طاقت اور اقتدار کے شامل ہونے کی بات کی۔ لاتشکیل کسی نئے علم یا کسی نئے

مطلق صداقت کی خبر نہیں دیتی، نہ ہی سابقہ علم یا صداقت کو لاتشکیل سے کوئی خطرہ ہے۔ البتہ لاتشکیل اپنے باریک مطالعے سے یہ ظاہر کرتی ہے کہ علم اور زبان کے تصورات کے پسِ پشت دراصل طاقت اور اقتدار کا کھیل ہے جو معنی متعین کرتا ہے اور سختی سے ان کی پابندی کراتا ہے''[۱۶] اس طرح دریدا کی فکر نے مابعد جدیدیت کے افکار میں اہم مقام حاصل کیا ہے۔ اس کی لاتشکیلی فکر پس ساختیات کی بنیادی اساس ہے اور پس ساختیات مابعد جدیدیت کی ایک اہم فکری جہت ہے۔ (پس ساختیات کا ذکر الگ سے ایک ذیلی باب میں تفصیل سے کیا جائے گا)۔

مابعد جدیدیت کے امتیازات سے بحث کرتے ہوئے اہم نکات کو پیش کیا جاسکتا ہے جو مابعد جدید صورت حال کی عکاسی کرتے ہیں۔ یہاں پر یہ بیان کرنا ضروری ہے کہ مابعد جدیدیت کے امتیازی اوصاف کو نشان زد کرنے سے پہلے جدیدیت کو اپنے تمام تر پہلوؤں کے ساتھ سمجھنا ضروری ہے۔ اس کتاب میں ''جدیدیت اور مابعد جدیدیت: مغائرت اور مماثلت'' کے عنوان سے الگ سے باضابطہ طور پر ایک ذیلی باب موجود ہے جس سے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مشترکہ اور غیر مشترکہ عناصر کے حوالے سے بحث کی گئی ہے۔ لہٰذا یہاں پر صرف مابعد جدیدیت کے امتیازات زیر بحث رہیں گے۔ اس ضمن میں درج ذیل کچھ اہم نکات کو پیش کیا جا رہا ہے۔

ا۔ مہابیانیہ (Grand Narration) کا رد:

مابعد جدیدیت کا سب سے اہم وصف یہ ہے کہ اس نے ان تصورات کے کامل انہدام کا سامان پیدا کیا جو جدیدیت کے اہم فکری ستون تھے مثلاً عقلیت، کلیت پسندی، آفاقیت، ترقی، فلاح اور خوش حالی وغیرہ (یہ بات خاطرِ نشان رہے کہ یہاں پر مغرب کی جدیدیت اور مابعد جدیدیت زیرِ بحث ہے۔ اُردو کی جدیدیت اور مابعد جدیدیت کا تذکرہ آگے آئے گا)۔ مابعد جدیدیت نے ان تمام تصورات کو مہابیانہ (grand or master narratives) قرار دے کر ان کے مقابلے میں مِنی بیانیہ کو پروان چڑھایا ہے۔ جو آفاقیت کے بجائے مقامیت پر اصرار کرتے ہیں۔ مابعد جدیدیت ان مہابیانیوں کو چیلنج کرتی اور انہیں معرضِ سوال میں لاتی ہے۔ ان مہابیانیوں کے سر سے آفاقیت اور کلیت کا تاج اتار پھینکتی ہے اور انہیں سامنے کی سماجی ، سیاسی اور ثقافتی صورتِ حال سے contextualize کرتی ہے۔ یوں مابعد جدیدیت کسی ایک مرکزی بیانیے کی بجائے متعدد، متنوع اور مِنی بیانیوں کا تصور پیش کرتی ہے۔ ان میں سے کوئی بیانیہ حتمی اور مطلق نہیں ہے۔ بہر حال بیانیے کی معنویت اس کے مخصوص تناظر کے اندر ہے''۔[۷] غرض مابعد جدیدیت کسی بھی مہابیانیہ یعنی بڑی فلسفیانہ روایت پر یقین نہیں رکھتی۔ ہیگل ہو کہ مارکس، مابعد جدید ذہن سب کو مشتبہ اور مشکوک نظر سے دیکھتا ہے۔ اس لیے مابعد جدیدیت ''چھوٹے بیانیہ'' (mini narratives) کی حمایت کرتی ہے۔ یعنی ضمنی اور مقامی

روایت کوترجیح دیتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں یہ انفرادی ثقافتی شناخت کی بازیافت کی کوشش ہے۔

۲۔ معنی کی تکثیریت (Plurality of Meaning):

مابعد جدیدیت میں متن واحد معنی کا حامل نہیں ہوتا ہے بلکہ یہ معنی اور مفاہیم کے لامتناہی سلسلہ کا امین ہوتا ہے۔ واضح لفظوں میں مابعد جدیدیت متن میں مضمر معانی کی طرفوں اورتہوں کوکھولنے کا فلسفہ ہے۔ یہ تمام نظرانداز کردہ معانی کوسامنے لانے پر اصرار کرتی ہے۔ دریدا نے طاقت اوراقتدار کےتوسط سے معانی کی تشکیل کی جو بات کی اس کے حوالے سے مابعد جدیدیت نے متن کی تکثیریت کا فلسفہ پیش کیا جس کی رو سے حاشیہ پر رکھے ہوئے معنی کوسامنے لانے کی بات کی گئی ہے۔ یااس معنی کوقرأت کے دوران پانے کی بات کی گئی ہے جو متن میں موجودتو ہے لیکن سماجی، ثقافتی اور سیاسی عصبیت کی وجہ سے اس کا اظہارممنوع قرار پاتا ہو۔ اس طرح مابعد جدیدیت متن کے معانی کے سکہ بند تصورات کو توڑتی ہے بلکہ یہ مقامی ثقافتی شناخت پر مُصر ہے۔ اس بات سے شاید ہی کسی کوانکار ہوگا کہ مابعد جدیدیت ایک کھلا ڈلا ذہنی رویہّ ہے تخلیقی آزادی کا، اپنے ثقافتی تشخص پر اصرار کرنے کا، معنی کوسکہ بند تصورات سے آزاد کرنے کا، مسلمات کے بارے میں ازسرنوغور کرنے اور سوال اٹھانے کا، دی ہوئی ادبی لیک کے جبر کوتوڑنے کا، ادعائیت خواہ سیاسی ہو یاادبی اس کو ردکرنے، زبان یامتن کے حقیقت کے عکسِ محض ہونے کانہیں بلکہ حقیقت کے خلق کرنے کا،

معنی کے معمولہ رخ کے ساتھ اس کے دبائے یا چھپائے ہوئے یا نظرانداز کئے ہوئے رخ کے دیکھنے دکھانے کا، اور قرأت کے تفاعل میں قاری کی کارکردگی کا۔ دوسرے لفظوں میں مابعد جدیدیت تخلیق کی آزادی اور تکثیریت کا فلسفہ ہے جو مرکزیت کا کلیت پسندی کے مقابلے پر ثقافتی بوقلمونی، مقامیت، تہذیبی حوالے اور معنی کے دوسرے پن the other کی تعبیر پر اور اس تعبیر میں قاری کی شرکت پر اصرار ہے''۔[8] مابعد جدیدیت کسی معنی کے حتمی اور قطعی ہونے کی جب دعویدار نہیں ہے تو کسی متن کی کلیت پسندی اور دائمیت کی بات کیسے کر سکتی ہے۔ حق تو یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کا کوئی مرکزی متن نہیں ہے۔ جس طرح مابعد جدیدیت ہر مہابیانیہ اور ہر نظریے کو رد کرتی ہے جو خود اس کی حتمیت کی نفی کرتی ہے۔ غرض جب مابعد جدیدیت کسی نظریے کو حتمی، مطلق اور آفاقی ماننے سے انکار کرتی ہے تو اس بات کا اطلاق خود پر بھی کرتی ہے۔ اسی طرح مابعد جدیدیت کا کوئی مرکزی اور بنیادی متن نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم مابعد جدیدیت کو کسی فکری دائرے میں مقید نہیں کر سکتے ہیں۔ گمان اغلب ہے کہ اسی وجہ سے مابعد جدیدیت کی کوئی سکہ بند تعریف ممکن ہے نہ مناسب۔

۳۔ تخلیقی آزادہ روی

مابعد جدیدیت کے بنیادی مقدمات میں تخلیقیت پر اصرار بے جا نہیں ہے۔ اس نے مصنف، متن، قاری اور قرأت سب کے حوالے سے تخلیقیت کو غیر معمولی اہمیت تفویض کی ہے۔ مصنف موضوعات کے انتخاب و برتاؤ میں آزاد ہے۔ متن سے اخذ معانی کے عمل

میں قاری آزاد ہے۔ اسی طرح قاری قرأت کے تفاعل کے دوران اپنی تخلیقیت کو پروان چڑھا سکتا ہے۔ تخلیقی آزادی کی یہ روِش مابعد جدیدیت کا اہم امتیاز ہے۔ اس کی رو سے متن کو صرف مصنف کی ہی تخلیق قرار نہیں دے سکتے بلکہ متن کو قاری بھی خلق کرتا ہے۔ ہندی ادب کے نامور نقاد پروفیسر نامور سنگھ ادب کے مختلف تخلیقی مراحل سے متعلق اپنی وابستگی کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''تنقیدی عمل میں لگے ہونے کے سبب میں تخلیقی ادب کا قاری ہوں۔ لیکن قاری بھی تخلیق کار ہوتا ہے اور یہ قاری اس شاعری کو اپنے طریقے سے تخلیق کرتا ہے۔ لوگ اپنی پڑھی سنی چیزوں میں اپنا کچھ جوڑ دیتے ہیں۔ ''رام چرتر مانس'' پچھلے پانچ برسوں میں وہی نہیں رہ گیا ہے۔ جس شکل میں اس وقت لوگوں نے پڑھا ہوگا آج بھی دیکھتے ہیں کہ رام چرتر مانس کی تشریح لوگ طرح طرح سے کرتے ہیں اور نئے نئے معانی پیدا کرتے ہیں۔ اس لیے مابعد جدیدیت اگر یہ کہتی ہے کہ کسی تصنیف کو قاری بھی تخلیق کرتا ہے تو ایسا کہہ کر وہ تخلیقیت کو خارج نہیں کرتی بلکہ تخلیقیت کی دنیا کو وسعت بخشتی ہے''۔[9]

تخلیقی آزادہ روی کو بعض لوگوں نے مابعد جدیدیت کے برعکس جدیدیت کا وصف گردانا ہے

جبکہ حقیقت یہ ہے کہ جدیدیت میں جس تخلیقی آزادی کی بات کی جارہی تھی وہ صرف ذات کی حدوں میں مقید تھی۔ وجودیت اور بے بسی و بے چارگی اس کے نمایاں پہلو تھے۔ ان سے آگے جدیدیت کی تخلیقی آزادی دو قدم بھی نہیں چل سکی جبکہ مابعد جدیدیت کی تخلیقیت فطری موضوعات کو انگیز کرتی ہوئی زندگی کے ہر سکھ اور دکھ کو اپناتی ہے۔

۴۔ کوئی بھی نظریہ حتمی اور قطعی نہیں ہے

مابعد جدیدیت کی اہم خوبی یہ ہے کہ اس نے ہر نظریے کی مطلقیت (absolutism) کو رد کیا ہے۔ کسی بھی نظریہ کے حتمی اور قطعی نہ ہونے کا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ مابعد جدیدیت میں کوئی نظریہ نہیں ہے بلکہ ہر نظریہ مابعد جدیدیت میں شامل ہوسکتا ہے۔ اگرچہ اس سے پہلے اس کو کوئی حیثیت ہی حاصل نہ رہی ہو۔ مابعد جدیدیت کسی مخصوص نظریے کو اپناتی بھی ہے اور اس نظریے کو رد کرنے کا سامان بھی اپنے پہلو میں رکھتی ہے۔ اگر آج مابعد جدیدیت میں پس ساختیات، نو مارکسیت یا مابعد نو آبادیات یا نو تار تخیت جیسے نظریے ہیں تو کل وہ رد بھی ہوسکتے ہیں۔ اسی طرح جو نظریہ ابھی تک حاشیے پر تھا اب مرکز میں آکر اہمیت حاصل کرنے لگا۔ مابعد جدیدیت کو سمجھنے میں اس لئے بھی دقتیں پیش آتی ہیں کہ یہ کوئی بندھا ٹکا نظریہ نہیں، بلکہ نظریوں کا رد ہے۔ اس کی رو سے کوئی نظریہ کافی وشافی نہیں بلکہ ہر نظریے میں اس کے رد کی گنجائش بھی ہوتی ہے۔ یہ رویّہ سابقہ رویّوں سے خاصا مختلف ہے۔ جو اذہان مختلف نظریوں کا بت بناتے ہیں اور نظریوں میں ہر درد کی دوا ڈھونڈنا

چاہتے ہیں ان کو مابعد جدیدیت کی بت شکنی اور آزارگی آسانی سے سمجھ میں نہیں آتی''۔[۱۰]

اُردو میں مابعد جدیدیت کو ترقی پسند تحریک اور جدیدیت کی طرح سمجھا اور سمجھایا جاتا ہے۔ ترقی پسند تحریک ایک ایسی ادبی تحریک کے طور پر اُردو میں شروع ہوئی جس کی فکری اور فلسفیانہ بنیادیں کارل مارکس اور اینگلز کے تصورات اور نظریات پر استوار تھیں جسے ہم ماسکو برانڈ مارکسزم (Maso Brand Marxism) کے نام سے بھی جانتے ہیں۔ اسی طرح جدیدیت ایک ذہنی اور فکری رجحان تھا جس کی اساس کرکے گارڈ، سارتر اور کامیو کے وجودی افکار پر مبنی تھی۔ جدیدیت ذات کے مسائل لے کر سامنے آئی۔ مثلاً اجنبیت، بے چارگی و بے چہرگی، منفیت، لایعنیت، یاسیت، وجودیت وغیرہ۔ ان سب کے برعکس مابعد جدیدیت کی فکری بنیادیں ایک نہیں بلکہ کئی نظریات پر مبنی ہیں، جیسے پس ساختیات، نوتاریخیت، تانیثیت وغیرہ۔ اس لیے مابعد جدیدیت کی تفہیم و توضیح ان نظریات کے بنیادی مقدمات کے حوالے سے کرنا مناسب اور موزون ہے۔ ان نظریات کو الگ ایک ذیلی ابواب میں مفصّل اور مدلّل انداز میں پیش کیا جائے گا۔ مابعد جدیدیت کے بنیادی مقدمات کو پیش کرتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ پچھلے بیس تیس برسوں میں انسانی سوچ میں اتنی تبدیلیاں آئی ہیں کہ پہلے کی بہت سی چیزوں پر سوالیہ نشان لگ گیا ہے۔ بہت سی معمولہ حقیقتیں جو انسان کی صلاح و فلاح کی ضامن سمجھی جاتی تھیں، اب شک کی نظروں سے دیکھی جانے لگی ہیں۔ تاریخ کا سفر ترقی کی راہ میں ہے یا نہیں، انسانیت کا مستقبل، ذات کی مرکزیت، معنی کی کشاکش، زبان کی پُراسراریت، ادب کی نوعیت و ماہئیت، متن کی خود کفالت، قاری کی فعالیت، ان سب

سوالوں کی طرفیں کھل گئی ہیں اور یہ سب بحثیں مابعد جدیدیت منظرنامہ کا حصہ ہیں''۔[11]

مذکورہ بحث سے یہ اندازہ لگانا قدرے آسان ہوگا کہ مابعد جدید تصورادب کیا ہے؟ اس کی نوعیت و ماہئیت کیا ہے؟ اور اس کی بنیادی اصطلاحات کیا ہیں؟ جو اردو میں رائج ہورہی ہیں اور جن کی وجہ سے اس ادب کی تفہیم وتعبیر کے امکانات روشن ہوسکتے ہیں۔

۱۔ ادب میں مابعد جدیدیت، تحریک نہیں ایک رویّہ ہے۔

☆ تخلیقی آزادی کا، خودروی اور طبعی آمد کا۔

☆ اپنے ثقافتی تشخص پر اصرار کرنے کا۔

☆ معنی کو سکہ بند تعریفوں سے آزاد کرنے کا۔

☆ مسلمات کے بارے میں ازسرِنو غور کرنے اور سوال اٹھانے کا۔

☆ دی ہوئی ادبی تحریک کے جبر کو توڑنے کا، ادعائیت (خواہ سیاسی ہو یا ادبی) کورد کرنے کا۔

☆ زبان یا متن کی حقیقت عکس محض ہونے کا نہیں، بلکہ حقیقت کے خلق کرنے کا۔

☆ معنی کے معمولہ رُخ کے ساتھ اس کے دبائے یا چھپائے ہوئے رُخ کو دکھانے کا۔

☆ قرأت کے تفاعل میں قاری کی کارکردگی کا۔

۲۔ مابعد جدیدیت کی فکری اساس پس ساختیات، فلسفہ لسان، نسوانیت، نئی تاریخیت اور ردِتشکیل جیسے نظریات اور فلسفوں پر قائم ہے اس لیے ادب کے حوالے سے مابعد

جدیدیت ادبی تخلیق کی نوعیت و ماہیت پر نئے تناظرات میں غور کرتی ہے اور زبان کو مرکز و محور مان کر قاری اور قرأت کی بنیاد پر متن کے وجدانی اور کلیت پسندی کی جگہ تکثیری اور بوقلمونی معانی کی تشکیل پر اصرار کرتی ہے۔

۳۔ مابعد جدیدیت کسی بھی آئیڈیالوجی کو حتمی یا آخری سچائی نہیں مانتی اور معنی کے ''دوسرے پن'' (the other) کی تعبیر پر اور اس تعبیر میں قاری کی شرکت پر اصرار کرتی ہے۔

۴۔ مابعد جدیدیت فن کے جبرئیت آشنا اور کلیت پسندانہ میکانکی تصور کی نفی کرتی ہے اور فن کی آزاد تخلیقیت کی حمایت کرتی ہے جو اپنے شعری تجربہ اور جمالیاتی کردار کے اعتبار سے غیر یکساں، غیر منظّم اور بے محابہ ہوتی ہے۔

۵۔ مابعد جدیدیت کسی بھی مہابیانیہ یعنی بڑی فلسفیانہ روایت پر یقین نہیں رکھتی۔ ہیگل ہو کہ مارکسؔ مابعد جدید ذہن سب کو شک وشبہ کی نظر سے دیکھتا ہے۔ اس لیے مابعد جدیدیت ''چھوٹے بیانیہ'' کی حمایت کرتی ہے یعنی ضمنی اور مقامی روایات کو ترجیح دیتی ہے۔

۶۔ مابعد جدیدیت کی رُو سے، حقیقت اصلاً وہی نہیں ہوتی جو سامنے نظر آتی ہے۔ واقعتاً حقیقت کے بارے میں انسان مفروضات گھڑتا ہے۔ یہ مفروضات حد درجہ مغالطہ آمیز ہوتے ہیں۔ لہٰذا مابعد جدیدیت حقیقت کی عکاسی یا ترجمانی پر نہیں بلکہ حقیقت کی اصل حقیقت کو جمالیاتی وفنی در و بست کے ساتھ منکشف کرنے پر اصرار

کرتی ہے۔

۷۔ مابعد جدیدیت یہ مانتی ہے کہ ہر تخلیق کار کو اپنے انفرادی نقطہ نظر اور تخلیقی مزاج کے مطابق راست، سادہ، استعاراتی یا علامتی کسی بھی اسلوب میں اظہارِ خیال کی پوری آزادی ہونی چاہیے۔

۸۔ مابعد جدیدیت ''زبان'' کو مرکز و محور مان کر قاری اور قرأت کے حوالے سے زبان کی بنیاد پر ہی ''متن'' کے وحدانی اور کلیت پسندانہ رویّے کی جگہ تکثیری اور بوقلمونی معانی کی تشکیل پر زور دیتی ہے۔

۹۔ مابعد جدیدیت، جدیدیت کی طرح سماجی احساس اور ثقافتی سروکار سے انکار نہیں کرتی۔ لیکن ترقی پسندوں کی طرح سماجی و ثقافتی سروکار کے عنوان سے کسی وحدانی نظریہ سے نیاز مندانہ اور غیر فطری وابستگی کی نفی ضرور کرتی ہے۔

۱۰۔ لہٰذا...... ہر وہ ادب جس میں وحدانیت، کلیت پسندی، ادعائیت، غیر فطری وابستگی یا عدم وابستگی اور آمریت کے مقابلے میں تکثیریت، لامرکزیت، آزاد تخلیقیت، رنگارنگی، بوقلمونی، غیر یکسانیت اور مقامیت جیسے خصائص موجود ہوں۔ مابعد جدید ادب ہے خواہ یہ ادب غزل اور نظم کی شکل میں سامنے آئے یا ناول اور افسانے کی صورت میں۔'' ۱۲؎

اس کے علاوہ کچھ اصطلاحات ایسی ہیں جو اپنے سماجی و سیاسی، معاشی و تاریخی و فلسفیانہ اور علمی و فنی حوالوں کے ساتھ مابعد جدید ثقافتی صورت حال کی تشکیل میں معاون و مددگار ثابت ہوتی

ہیں، ایسی اصطلاحات میں چند ایک اس طرح ہیں:

۱۔ عالمگیریت (Globalization) ۲۔صارفیت

(Consumerism)۳۔تاریخیت

(Historicism) ۴۔نئی تاریخیت

(Neo-Historicism) ۵۔ناسٹلجیا

(Nostaligia)۶۔ حوالہ جاتیت

(Refrentiality) ۷۔ افتراقیت یاامتیازیت

(Differentiality) ۸۔تکثیریت(Pluralism)

۹۔ بین المتونیت (Intertextuality)۱۰۔مہابیانیہ

(Grand or Master Narrative)۱۱۔

منی بیانیہ (Short or Mini Narrative)

۱۲۔کلامیہ (Discourse) ۱۳۔ مسئلہ خیزی

(Problematic) ۱۴۔ تصور معنی یا مدلول

(Signified)۱۵۔ معنی نمایادال (Signifier)

۱۶۔ وہ شے جس کے بارے میں بات کی جارہی ہو

(Referent)

۱۷۔ لانگ(زبان کا جامع تجریدی نظام)

(Langue)۱۸۔ پارول (گفتار) (Parole)

۱۹۔نسوانیت (Feminism) ۲۰۔ تفہیمیت

(Hermeneutics) ۲۱۔ مظہریت

(Phenomenology) ۲۲۔شیئیت

(Commoditification)

مابعد جدیدیت کے مطالعہ کے دوران مذکورہ اصطلاحات کو برتنے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ اس میں موضوعات کی رنگارنگی اس کی ہمہ جہتی اور تکثیری مزاج پر دال ہے۔ایک بات کی وضاحت یہاں پرضروری معلوم ہوتی ہے کہ ہراس ادب پارے کو جو۱۹۶۰ء کے بعد سامنے آیا، مابعد جدیدنہیں کہا جاسکتا ہے کیونکہ مابعد جدید فن پارہ کی الگ اور منفرد شعری جمالیات ہے جواس کا شناخت نامہ قرار پاتی ہے۔جدیدیت سے بعض لوگوں نے اس لیے انحراف کیا کہ وہ اس کے اسالیب اور موضوعات سے بیزار ہو چکے تھے۔اور آگے چل کرانھوں نے نئی آئیڈیالوجی اور نقطہ ہائے نظر کو اپنا کر مروجہ روایت سے انحراف وانقطاع کا راستہ اختیار تو کیا مگر نئی ادبی و ثقافتی صورت حال کی تفہیم وتعبیر کی کوئی سنجیدہ کوشش نہیں کی ،اس لیے انہیں مابعد جدیدیت سے الگ رکھنا ہی مناسب وموزون ہوگا اور ایسے لوگوں کو جدت پسند کہنا ہی ٹھیک ہے۔

اُردو میں مابعد جدیدیت کا آغاز وارتقا

اُردو میں مابعد جدیدیت سے متعلق مباحث بیسویں صدی کے ربع آخر سے ہی

شروع ہونے لگے تھے مگر اس کا باضابطہ تعارف نوے کی دہائی میں ہوا۔ یہ بات خاطر نشان رہے کہ مابعد جدیدیت کے مباحث کے لیے ساختیات اور پس ساختیات (اسّی کی دہائی میں) نے فضا سازگار کیا۔ اُردو میں مابعد جدیدیت کے سن کے آغاز کے بارے میں خاصا اختلاف پایا جاتا ہے لیکن اس اختلاف میں ایک قدرِ مشترک یہ ہے کہ ہر ایک نے اس کو جدیدیت کا پسِ رو قرار دیا ہے۔ جیسا کہ پہلے مذکور ہوا ہے کہ اردو کے تخلیقی ادب کے تعلق سے نئی نسل نے شعوری اور غیر شعوری طور پر جس اختلاف کا مظاہرہ کیا اس کو کچھ لوگوں نے مابعد جدیدیت کی شروعات سے تعبیر کیا ہے۔ مثال کے طور پر گوپی چند نارنگ کی رائے لیجئے:

> ''اُردو میں مابعد جدیدیت کا آغاز وہیں سے ہوتا ہے جہاں سے نئی پیڑھی کے افسانہ نگاروں اور شاعروں نے یہ صاف صاف کہنا شروع کیا کہ ان کا تعلق نہ ترقی پسندی سے ہے نہ جدیدیت سے۔۔۔ نئی پیڑھی کے لکھنے والوں کی رائے ہے کہ ۱۹۸۰ء کی دہائی سے تبدیلی کے آثار صاف دکھائی دینے لگے تھے''۔[۱۳]

گوپی چند نارنگ ۱۹۸۰ء کو مابعد جدیدیت کے شروع ہونے کی دہائی قرار دیتے ہیں۔ ان سے ذرا مختلف رائے نظام صدیقی نے اس طرح پیش کی ہے:

> ''یہ (مابعد جدیدیت) اردو میں ۱۹۷۰ء کی پیڑھی سے

شروع ہوگیا ہے اور ارتقائی تبدیلیوں اور نئی فکری اور
جمالیاتی آمیزشوں کے باعث ۱۹۸۰ء سے اب تک مزید
بلند آہنگ ہوتا جارہا ہے۔'' [۱۴]

ان کے علاوہ دیگر تنقید نگار مثلاً حامدی کاشمیری، وہاب اشرفی، ابوالکلام قاسمی، ستیہ پال آنند، فہیم اعظمی، ناصر عباس نیّر، حقانی القاسمی وغیرہ بھی اسی طرح کے خیالات ظاہر کرچکے ہیں۔ اس دوران دو رسائل ''معیار'' (شمارہ۔۳، دہلی ۱۹۸۰ء۔ مدیر شاہد علی) اور ''شاعر'' (ممبئی ۱۹۸۶ء مدیر افتخار امام صدیقی) کی کاوشوں کو فراموش نہیں کیا جاسکتا ہے۔ انہوں نے نئے تخلیق کاروں کو متعارف کروایا اور نئے نئے سوالات ابھارے، جیسے جدیدیت اور ترقی پسندی کے بعد کیا؟

جس طرح اردو میں مابعد جدیدیت کے آغاز کے تعلق سے مختلف ناقدین نے مختلف آرا کی کہکشاں سامنے لائی ہے اسی طرح اس کی تعریف وتوضیح کے تعلق سے بھی کوئی حتمی اور قطعی بات سامنے نہیں آرہی ہے۔ اس کی ایک وجہ مابعد جدیدیت کی رنگارنگی، بوقلمونی اور تکثیریت ہے، جس کو گزشتہ سطور میں تفصیل کے ساتھ زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ شاید اسی وجہ سے اُردو کے اکثر و بیشتر ناقدین کے mind set میں مابعد جدیدیت کی یہ تکثیری اور بوقلمونی خصوصیات آسانی سے سمجھ میں نہیں آتیں کیوں کہ ان کے ذہن علی گڈھ تحریک، رومانی تحریک، ترقی پسند تحریک اور جدیدیت کی عام فہم اور راست تعریفوں کے عادی ہوچکے ہیں۔ موقع ومحل کی مناسبت سے یہاں پر مابعد جدیدیت کے تعلق سے اردو کے دانشوروں اور

نقادوں کی مختلف آرا پیش کی جا رہی ہیں۔ سب سے پہلے دیوندر اسر کی رائے پیش کی جاتی ہے:

> ''ہمارا عہد جدیدیت کے دور سے نکل کر مابعد جدیدیت کے دور میں داخل ہو چکا ہے۔۔۔ مابعد جدیدیت موجودہ انسانی صورتحال پر ایک اہم مباحثہ بن چکی ہے''[۱۵]

گوپی چند نارنگؔ کے بقول:

> ''حقیقت یہ ہے کہ آزاد تخلیقیت اور آزاد مکالمہ (مابعد جدیدیت) نئے عہد کا دستخط ہے''[۱۶]

وہاب اشرفیؔ کے مطابق:

> ''مابعد جدیدیت دراصل اس فکر کی تلاش کا ایک پہلو ہے جس میں زندگی کے کچھ ایسے امور جنہیں ہم یکسر رد نہیں کر سکتے۔ وہ سامنے آجائیں، مثلاً یہ زندگی میں اچھائیاں بھی ہیں، زندگی کے کچھ پہلو سیاہ ہیں تو کچھ بہت روشن پہلو بھی ہیں۔ زندگی یک رنگ نہیں ہوتی۔ اگر ایسا ہوتا تو آدمی پہلے ہی دن خودکشی کیوں نہ کرلے۔ مر کیوں نہ جائے۔ زندگی کو بھرپور طریقے سے جینے کا سبق مابعد جدیدیت سے ملا ہے پھر یہ بھی کہ مایوسی، انسان کا مقدر نہیں''[۱۷]

ضمیر علی بدایونی رقمطراز ہیں:

''مابعد جدیدیت ایک ایسی اصطلاح ہے جو مختلف علوم کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ علم الانسان سے لیکر فن تعمیر اور مصوری کی اور شاعری اور فکشن سے لیکر فلسفہ اور تنقید تک سب پر اس اصطلاح کا اطلاق ہوسکتا ہے لیکن ان تفصیلات کی کثرت میں وحدت کا نقش نہیں ابھرتا۔ یہ ایک کثیر المعانی اصطلاح ہے جو ایک مفہوم، ایک تعبیر اور ایک فریم کی موجودگی کی نفی کرتی ہے'' [۱۸]

وزیر آغا نے مابعد جدیدیت کی تعریف اس طرح کی ہے:

''مجموعی اعتبار سے اردو ادب کو جدیدیت اور ہائی ماڈرن ازم نے نسبتاً زیادہ متاثر کیا ہے۔ مابعد جدیدیت کے ساخت شکن اثرات کسی حد تک آئے ہیں''۔ [۱۹]

فہیم اعظمی کے مطابق:

''یہ صحیح ہے کہ اس (مابعد جدیدیت) کے اثرات ۱۹۸۰ء میں نمایاں ہونے شروع ہوگئے تھے''۔ [۲۰]

قدوس جاوید کے خیال میں:

''مابعد جدیدیت عام مفہوم میں تھیوری نہیں اور نہ تحریک

ہے بلکہ ایک نئی ''صورت حال'' ہے جس کی تشکیل متضاد و متخالف دانشورانہ لہروں کے ان گنت دائروں سے ہوئی ہے۔ یہ صورت حال اپنے اندر متعدد و متنوع شعبوں کے مثبت و منفی امتیازات اور نامساعدتوں (inadequacies) کو سمیٹے ہوئے ہے''[۲۱]

مذکورہ بالا آراء کو مدنظر رکھتے ہوئے مابعد جدیدیت کو ایک ایسی صورت حال سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جو ۱۹۸۰ء کے بعد اُردو سے وابستہ تخلیق کاروں اور نقادوں کا مقدر بن گئی ہے کیوں کہ پچھلی دو دہائیوں میں ٹیکنو سائنسی معاشرے میں نئے نئے مسائل نے انسانی فکر کو بحرانی حالت سے دوچار کیا ہے۔اس طرح جتنی بھی معاشرتی اور ثقافتی ناہمواریاں اور خامیاں ہیں وہ سب مابعد جدید صورت حال کا منظرنامہ ہیں۔اس تنوع کے باعث کہا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت یک نوعی یا وحدانی نہیں۔ یہ متنوع اور تکثیری ہے۔یعنی یہ واحد المرکز نہیں بلکہ کثیر المراکز اور رنگارنگ ہے۔نظریاتی اعتبار سے دیکھیں تو مابعد جدیدیت بتِ ہزار شیوہ ہے''۔[۲۲] اور یہی خصوصیت اس کی متعینہ اور جامع تعریف و توضیح کی راہ میں سب سے بڑی روکاوٹ ہے۔

موقع و محل کی مناسبت سے اُن چند اصطلاحات کا اِجمالی تعارف یہاں پر پیش کیا جا رہا ہے جو مابعد جدیدیت کے بنیادی مقدمات کی تفہیم میں معاون و مددگار ثابت ہوتی ہیں اور جو مابعد جدید تنقیدی تھیوری نے اُردو ادب کو تفویض کی ہیں، یہ اصطلاحات اُردو تنقید

کو علمی اعتبار سے ثروت مند بنانے میں نمایاں کردار ادا کر رہی ہیں:

ڈسکورس (discourse):

مابعد جدید ثقافتی صورت حال اور تنقیدی تھیوری میں ڈسکورس کی اصطلاح کثرت سے استعمال کی جاتی ہے۔ڈسکورس کی تعریف کرتے ہوئے یہی کہا جاسکتا ہے کہ یہ کسی موضوع پر عالمانہ، جامع اور پُر مغز مباحثے کا نام ہے۔اردو میں گوپی چند نارنگ نے اس کو ''مبرہن بیان'' اور ناصر عباس نیّر نے'' کلامیہ'' لکھا ہے۔مابعد جدیدیت کے ایک اہم مفکّر میشل فوکو نے ڈسکورس کو انسانی فکر کی ساخت اور تاریخ کے لیے برتا ہے۔فوکو کے مطابق انسانی اعمال اور افعال کی ایک ساخت ہوتی ہے اور اس کے مطابق ڈسکورس اسی ساخت کا دوسرا نام ہے۔کسی موضوع پر ڈسکورس کے لیے اُس موضوع کی مخصوص اصطلاحات ہوتی ہیں جن کی وجہ سے وہاں پر محدود اور منتخب گفتگو ممکن ہوتی ہے۔

فوکو نے اپنی کتاب'' آرکیالوجی آف نالج'' میں ڈسکورس کو اس طرح بیان کیا ہے''ڈسکورس ایک ایسی 'خصوصیت' کے طور پر ظاہر ہوتا ہے، جو محدود، ضروری اور مفید ہے مگر جس کے اظہار کے اپنے قوانین ہیں، نیز اس کے موزوں ہونے اور عمل آرا ہونے کے اپنے مخصوص حالات اور شرائط ہیں۔'' مشہور مفکر اور دانشور ایڈورڈ سعید نے لکھا ہے کہ نو آبادیاتی عہد میں مستشرقین نے مشرق شناسی کو ایک ڈسکورس کے طور پر سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔فوکو کی وجہ سے ڈسکورس کی اصطلاح مابعد جدیدیت میں کثرت سے استعمال

کی جارہی ہے۔

غرض ہر مضمون کی اپنی ڈکشن یا اصطلاحات ہوتی ہیں جن کی رُو سے اُس مخصوص مضمون پرڈسکورس قائم کیا جاتا ہے۔مثلاً سماجیات، کسی سیاسی واقعہ،تنقیدی تھوری، وغیرہ پرڈسکورس قائم کرسکتے ہیں۔

تھیوری(theory):

مابعد جدیدیت ثقافتی صورتِ حال اور مابعد جدید تنقیدی تھیوری دوفکری زاویے ہیں۔اولالذکر پرگذشتہ صفحات میں تفصیل سے بحث کی گئی ہے جب کہ موخرالذکر کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ عالمی سطح پر نئے لسانی، ادبی، سماجی اورثقافتی تصورات کے پھلنے پھولنے کے نتیجے جو ادب سنجی کی ایک نئی روایت قائم ہوئی اُسے تھیوری کے نام سے جانا جاتا ہے۔واضح رہے کہ نئے تنقیدی نظریات مثلاً ساختیات، پس ساختیات، نئی تاریخیت ،نوما رکسیت ،تانیثی تنقید، قاری اساس تنقید وغیرہ تھیوری کے تحت سامنے آئے۔اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ تھیوری فقط تنقیدی نظریات کا نام ہے بلکہ تھوری نہایت ہی وسیع اور کشادہ اصطلاح ہے جس میں تنقیدی نظریات کے علاوہ مختلف ثقافتی مظاہر بھی آتے ہیں، ناصر عباس نیّر کے مطابق ''تھیوری کو آزاد اور انحراف پسند مطالعاتی رویہ بھی قرار دیا جاسکتا ہے، جو کسی ثقافتی مظہر یا متن کی تفہیم وتعبیر کے لیے کسی بھی علم(discipline)سے اس کا حربہ یا استدلال مستعار لے سکتا ہے یا خود ایک نیا حربہ وضع کرسکتا ہے۔اس لیے تھیوری

inter-disciplinary ہے۔ چنانچہ تھیوری کے زیرِ اثر علوم، متون، ثقافتی مظاہر، سماجی طبقات وغیرہ کی ہم رشتگی پر زور دیا گیا ہے اور ان کو الگ تھلگ وحدت سمجھے جانے کے خیال پر کاری ضرب لگائی گئی ہے۔''

اُردو میں مابعد جدیدیت پر اعتراضات

اُردو مابعد جدیدیت پر اعتراضات کئی طرح سے کیے گئے۔ مثلاً نئی تنقیدی تھیوری کو مغرب کے چبائے ہوئے نِوالے کہا گیا۔ اس نئی ثقافتی صورت حال کو جسے معاصر علمی اور ادبی اصطلاح میں مابعد جدیدیت کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے، جامعات میں برسرِ روزگار پروفیسروں کے ڈھکوسلے قرار دیا گیا، نیز ترقی پسند حضرات نے اسے سرمایہ دارانہ سماج کا ایجنڈا بنا کر پیش کیا۔ اس طرح معترضین کے یہاں خاصا اختلاف پایا جاتا ہے۔ اس سمت میں سب سے بڑا معترض ایک پاکستانی نژاد برطانوی اسکالر عمران شاہد بھنڈر کی صورت میں ہمارے سامنے آیا۔ انہوں نے اُردو میں مابعد جدید صورت حال کی عدم موجودگی پر بحث اٹھائی ہے۔ ہندوستان اور پاکستان کی ادبی اور ثقافتی زندگی کے حوالے سے انہوں نے استفہامیہ انداز میں لکھا ہے کہ:

> ''سوال یہ ہے کہ کیا پاکستان اور ہندوستان میں بھی فلموں
> کی تکنیکیں، ان کی کہانی کی نوعیت، شعری اصول وقواعد،
> کہانی کے موضوعات اور اسلوب وغیرہ میں کوئی ایسا

انقلاب برپا ہو چکا ہے، جس سے یہ واضح ہو سکے کہ ان ممالک میں مابعد جدیدیت کے بنیادی رجحانات ظہور پذیر ہونے لگے ہیں، اگر کوئی رجحان ہے تو کیا اس کی نوعیت بھی مغربی رجحان سے کلی طور پر مماثل ہے۔ یا پھر چند ایک متوازی خطوط کھینچے جاسکتے ہیں۔ (سارق کے طور پر نہیں، اپنے پس منظر کے حوالے سے)۔ اگر ہے بھی تو مابعد جدیدیت ہی کیوں، کوئی اور نام کیوں نہیں دیا جاسکتا؟ وہ نام تو اس صورت میں دیا جاسکتا ہے جب مذکورہ بالا عوامل میں اس طرح کی تبدیلیاں رونما ہوں، جو جدیدیت یا ترقی پسند ادب کے دائرے میں نہ آتی ہیں۔

جہاں تک ہندوستان میں بننے والے فلموں کا تعلق ہے، تو گذشتہ ساٹھ برس سے ان کے موضوعات میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوئی۔ پاکستان کے بارے میں بننے والی فلموں میں ساٹھ برس پرانی نفرت میں مزید اضافہ ہو چکا ہے۔ کیا یہ مابعد جدیدیت ہے؟

(عمران شاہد بھنڈر، مدیر جدید ادب ڈاٹ کوم حیدر قریشی کے نام خط، مشمولہ سہ ماہی جدید ادب ڈاٹ کوم، جولائی تا دسمبر ۲۰۰۸ء، جرمنی، انٹرنیٹ ایڈیشن میں صفحہ

درج نہیں)

برصغیر ہندو پاک میں مابعد جدیدیت کے اثر ونفوذ پر مذکورہ بالا اقتباس میں بھنڈر کا اعتراض قابلِ توجہ ہے لیکن کئی ناقدین نے وقت وقت پر اس نوعیت کے اعتراضات کا جواب دیا ہے۔ بھنڈر نے اپنی تحریروں میں اُردو مابعد جدیدیت کے بنیاد گذاروں بالخصوص گوپی چند نارنگ پر ذاتی نوعیت کے حملے کرنے کی کوشش کی ہے جس کو کسی بھی سطح پر درخورِ اعتنا نہیں سمجھا جائے گا۔ مذکورہ اقتباس کی زیریں تہوں میں بھنڈر نے اس احساس کو بھی ظاہر کیا ہے کہ موجودہ ادبی صورتی حال ترقی پسندی ہے نہ جدیدیت۔ اب چوں کہ ان کے مطابق مغربی مابعدجدیدیت کسی بھی سطح پر خواہ معاشی ہو یا سماجی، سیاسی ہو یا ثقافتی، ہندوپاک کی ادبی صورت حال سے میل نہیں کھاتی تو اسے مابعدجدیدیت کا نام کیوں دیا جاسکتا ہے؟ کوئی اور نام کیوں نہیں؟ بھنڈر کے اعتراضات کا جواب اُردو مابعدجدیدیت کے بنیاد گزاروں نے بہت پہلے ہی دیا ہے۔ ۲۰۰۹ء میں انگریزی ماہنامہ Outlook میں online discussion میں حصہ لے کر بھنڈر نے مابعدجدیدیت پر اپنے تحفظات کا اظہار نہایت ہی تفصیل کے ساتھ کیا ہے۔ انہوں نے بعد میں ۴۸۰ صفحات پر مشتمل اپنی کتاب ''فلسفہ مابعد جدیدیت'' بھی شائع کی جو کے مشتملات میں وہ مقالات ہیں جو انہوں نے ۲۰۰۶ء سے لے کر ۲۰۰۹ء تک جرمنی سے حیدر قریشی کی ادارت میں آن لائن شائع ہو رہے شش ماہی 'جدید ادب ڈاٹ کوم' (www.jadeedabad.com) میں سلسلہ وار اُردو قارئین کے لیے پیش کیے تھے۔ عمران شاہد بھنڈر بنیادی طور پر مغرب کی علمی روایت سے بہت

مرعوب ہیں اور وہ ہر معاملے میں اُردو ادب کو انگریزی ادب کے پہلو بہ پہلو کھڑا کرنا چاہتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ اُن کو اس میں مایوسی ہی ہوگی کیوں کہ اِن دو کا مقابلہ کسی بھی سطح پر موزون و مناسب نہیں۔اس کی وجہ یہ ہے کہ انگریزی ادب کی تاریخ کم و بیش ہزار سالہ پُرانی ہے جب کہ اُردو ادب صرف دو ایک صدی کے عرصہ پر محیط ہے۔ بھنڈر کے علاوہ بھی کئی لوگوں نے اعتراضات کیے لیکن وہ زیادہ تر ان کی لاعلمی کے مظہر ہیں۔ اس ضمن میں عرض ہے کہ تحریک ہو یا رجحان یا رویہّ، یہ نہ اچانک شروع ہو جاتے ہیں نہ یکا یک ختم۔ یہ خارجی حالات و حوادث، شکست و ریخت، آمیزش و آویزش کے پیدوارا ہوتے ہیں۔ یہ رفتہ رفتہ معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کرتے ہیں، تب جا کر یہ ثقافتی سطح پر شعر و ادب اور دوسرے علوم و فنون میں تخلیقی اظہار کے مختلف اور متنوع پیرائیوں کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ جہاں تک اردو ادب میں تحریکات اور رجحانات کی بات ہے۔ اردو میں مولانا الطاف حسین حالؔی سے لے کر تا حال ہر رویہّ، ہر تحریک، ہر رجحان مغرب سے ہی متاثر ہو کر پنپتا رہا ہے۔اس کی سب سے بڑی اور بنیادی وجہ یہ ہے کہ مغرب علمی اور ثقافتی سطح پر مشرق سے گزشتہ چار پانچ صدیوں سے بہت آگے نکل گیا ہے، جس کی تسخیر کے بارے میں اب اہلِ مشرق خواب میں بھی نہیں سوچ سکتے ہیں، ہاں اس سے تعلق قائم کرنے اور اس سے استفادہ کرنے کے لیے اس کی طرف مراجعت لازمی ہے۔ اگر سرسید تحریک بلواسطہ طور پر مغرب سے متاثر تھی لیکن ترقی پسند تحریک راست طور پر ماسکو برانڈ مارکسزم کی پیداوار تھی اور جدیدیت یورپی افکار و نظریات پر مبنی تھی تو مابعد جدیدیت یا موجودہ نئ ادبی صورت حال کو مغرب زدہ کہنے کا کیا

جواز؟ اگر مابعد جدیدیت یا موجودہ صورت حال مغربی دانشگاہوں میں کام کرنے والے اساتذہ کی ذہنی ورزش کا ثمرہ ہے تو سابقہ رویّے اور رجحانات کا تعلق بھی مغرب کے عام انسان سے نہیں تھا۔ یہ بحث ومباحثے، یہ مفروضات، یہ فلسفیانہ موشگافیاں، یہ اصطلاحاتی طوفان، یہ سب دانشوروں، ادیبوں اور نقادوں کی فکر کا مرکز ومحور ہیں۔ ان سے مفر اُن ہی کو ہوسکتا ہے جن کے لیے اقبالؔ نے کہا ہے۔

طرزِ کہن پہ اڑنا آئینِ نو سے ڈرنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں

ہاں یہاں یہ صحیح ہے کہ مغرب کے رجحانات اور تحریکات اور اردو میں ان کے نزول میں خاصا زمانی بُعد ہے۔ مثلاً جب اردو میں جدیدیت کی بحث اپنے عروج پر تھی تو مغرب میں اس وقت ساختیات کے مباحث اہمیت کے حامل تھے۔ اسی طرح جب ہمارے یہاں اردو میں ساختیات کے ابتدائی آثار (۷۰ء کی دہائی میں) سامنے آئے تو مغرب میں مابعد جدیدیت پر مکالمہ ترقی یافتہ منزل میں پہنچ چکا تھا۔ اس زمانی تفریق کی وجہ سے ہی اردو میں مابعد جدیدیت یا نئی ادبی صورت حال کی بحث کا آغاز قدرے تاخیر سے ہوا، کیونکہ دوسری فکر کو اپنی تخلیقی شخصیت کا حصہ بنانے میں خاصا وقت درکار رہوتا ہے اور یہ بھی ضروری نہیں کہ کسی تحریک یا رجحان کو اسی سمت میں قبول کیا جائے جس سمت میں وہ مغرب میں رائج اور مقبول تھے۔ اُردو مابعد جدیدیت پر مغرب پرستی کا الزام بے جا نہیں، کیوں کہ یہ صحیح یہ ہے کہ:

''اُردو نے بھی یہ نظریہ مغرب سے ہی مستعار لیا ہے لیکن

ہم لوگوں نے اس نظریے کو ہندوستانی ادب اور ثقافت میں ڈھالنے کے لیے اسے اپنے ڈھنگ میں پیش کیا ہے کہ یہ ہمارے لیے کس طرح مفید ہوسکتی ہے۔ ہم لوگوں نے اپنی مشرقی روایات کو ملحوظ رکھتے ہوئے اسے اپنایا، لہٰذا اگر آپ یہ کہتے ہیں کہ ہم لوگ یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ اردو مابعد جدیدیت مغرب سے بالکل متاثر نہیں ہے اور یہ اردو کے لیے کوئی آسمانی چیز ہے تو یہ بات درست نہیں ہے''۔[۲۳]

جس طرح ترقی پسند تحریک اپنے وقت کی ضرورت تھی یا جس طرح جدیدیت اپنے زمانے کے سماجی، سیاسی اور اقتصادی خلفشار کی زائیدہ تھی، اس طرح مابعد جدیدیت یا موجودہ ادبی رجحان بھی ایک نئی ثقافتی صورت حال ہے جو ہمارے گردو پیش کو انگیز کرتی ہوئی تخلیقی اذہان کو آزادی اور فطری اسالیب و موضوعات اپنانے پر اصرار کرتی ہے۔ عصری تخلیقی رجحان کا آفاقیت کے بجائے مقامیت پر زور اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ یہ انفرادی تشخص کی داعی ہے۔ غرض لاکھ اعتراجات کے باوجود اس ثقافتی صورت حال سے مفر نہیں۔ بس انسان کو مناظرہ اور مشاہدہ کے لیے خود کو آمادہ کرنا ہے۔

بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشا غالبؔ
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا

☆☆☆☆☆☆

ii۔جدیدیت اور مابعد جدیدیت

(مماثلت ومغائرت)

یہ ایک طے شدہ امر ہے کہ تحریک، رجحان اور رویہّ اچانک ظہور پذیر ہوتے ہیں نہ یکا یک ختم۔ بلکہ امتداد زمانہ کے ساتھ ساتھ نمو پذیر ہوتے ہیں۔اُردو میں جدیدیت کے آغاز وارتقاء کو بیسوی صدی کی چھٹی دہائی سے جوڑا جاتا ہےاور یہی وہ دہائی ہے جو برصغیر کی تہذیبی، سماجی، سیاسی، تعلیمی اورادبی تاریخ میں کئی اعتبار سے قابلِ ذکر ہے جس میں آزادی کی بہار ایک ایسے خزاں میں منتقل کردئی گئی جہاں انسان کی انسانیت پر سے ایمان اٹھ گیا، شہروں میں رہنے والے لوگوں کی سستی شہرت اور متوسط طبقے کی شناخت کے تعین کا مسئلہ حساس طبیعت رکھنے والے انسان کیلئے قابلِ التفات تھا۔اسی طرح سائنسی انکشافات اور ایجادات نے انسانی قدروں کے ازسرِنوتعین کی جانب ہم عصر مفکروں اور دانشوروں کی توجہ مبذول کی۔ٹیکنو سائنسی دور نے انسان کی اہمیت کو مشین کے ایک پرزے تک محدود کیا۔ان حالات وواقعات کا اثر راست طور پراُن تخلیقی اذہان پر پڑا جوفسادات کے نتیجے میں لوٹ مار اورکشت و بربریت کی وجہ سے داخلی پناہ گاہوں میں روپوش ہوگئے تھے۔ یہ تخلیقی فنکار جب خارجی دنیا سے انحراف وانقطاع کا راستہ اختیار کرکے بیٹھے تو ان کے لیے توجہ کا مرکز صرف

ان کی ذات تھی۔ یہ ذات ان کے لیے داخلی کائنات کے لیل ونہار سے مزیّن تھی۔اس طرح انہیں خارج سے وابستگی کا رشتہ استوار کرنے کی ضرورت نہیں پڑی۔ یہ دور اردو میں جدیدیت کے پنپنے کا تھا۔جدیدیت سے وابستہ تخلیق کاروں نے برصغیر کی صورت حال سے متاثر ہوتے ہوئے مغرب کے مفکرین کے فکری اور فلسفیانہ خیالات اورتصورات کوشدت سے قبول کرلیا جن میں کر کے گارڈؔ، کامیوؔ، سارترؔ، کافکاؔوغیرہ کے نام بے حد اہم ہیں۔ان میں سے انہوں نے سارترؔ کو ''میں ہوں اس لیے سوچتا ہوں'' کی بنیاد پر اپنا فکری راہنما مانا۔اس طرح جدیدیت کے افکار و خیالات حد درجہ داخلی تھے۔جدیدیت کے نقاد لطف الرحمٰن (مرحوم) نے جدیدیت کے جمالیاتی نظام کی تشکیل وترتیب میں مندرجہ ذیل اقداراور روایات کواساسی اہمیت کا حامل قرار دیا:

''(۱) انتشار و بحران (۲) کسمپرسی و بے کسی (۳) مایوسی و نا امیدی (۴) تنہائی و تاریکی (۵) خوف و دہشت (۶) خلا و نفی (۷) نیستی وعدمیت (۸) بے معنویت و مہملیت (۹) بے زمینی وجلاوطنی (۱۰) بے گانگی و اجنبیت (۱۱) لاشخصیت و لافردیت (۱۲) میکانیت و بوریت (۱۳) شیئیت و چیزیت (۱۴) تکرار و یکسانیت (۱۵) بے زاری و بے کیفی (۱۶) بے سمتی وکلبیت (۱۷) بے رشتگی و بے تعلقی (۱۸) محدودیت و زوالیت (۱۹) تقدیریت و جبریت

(۲۰) تشکیک و تذبذب (۲۱) گریز و فرار (۲۲) یاسیت و قنوطیت (۲۳) غصہ و احتجاج (۲۴) انکار و بغاوت (۲۵) جرم و معصیت (۲۶) بے ترسیلی و بے زبانی (۲۷) متلی و ابکائی (۲۸) اکیلا پن و ایکاکی پن (۲۹) ماضی پسندی و رومانیت (۳۰) موضوعیت و انفرادیت وغیرہ'' [۲۴]

جدیدیت کے مذکورہ اساسی امتیازات کو بیان کرنے میں لطف الرحمٰن نے کچھ اصطلاحات ایسی استعمال کی ہیں جو دوسروں سے معنوی طور پر منسلک ہیں۔ بس محض لغوی امتیاز رکھتی ہیں۔ جدیدیت سے وابستہ تخلیق کاروں کے یہاں مذکورہ اصطلاحات کا پرتو راست طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ اردو میں جدیدیت کا رجحان ۱۹۶۰ء کے آس پاس سے شروع ہو کر ۱۹۸۰ء کے قریب قریب تک اپنی کشش کھو چکا تھا۔

اُردو میں مابعد جدیدیت کو اَسّی کی دہائی میں تار و پود تیار کرنے کا موقع ملا۔ مابعد جدیدیت ایک ثقافتی صورت حال ہے جو کسی بھی نظریے کی حتمیت کو رد کرتی ہے۔ اس کے امتیازات سے بحث کرنے کی یہاں چنداں گنجائش نہیں کیونکہ ان کو پچھلے ذیلی باب بعنوان ''مابعد جدیدیت: مفاہیم اور مبادیات'' میں تفصیل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ البتہ تکثیریت، بین المتونیت، تخلیقیت، مقامیت جیسے اوصاف کے ذکر کے بغیر مابعد جدیدیت کا تصور محال ہے۔ اس میں دو رائیں نہیں کہ کچھ ایسے نکات مابعد جدیدیت سے پہلے ہی نمایاں ہو چکے تھے جن کو بار بار مابعد جدیدیت کا امتیاز تصور کیا جاتا ہے۔ جیسے:

(۱) ثقافتی ڈسکورس کی ابتدااور جڑوں کی تلاش کا مسئلہ

(۲) غیر مشروط وابستگی سے انحراف

(۳) انجذاب

(۴) ڈسکورس کے دائرے کی لامحدودیت

(۵) ایک متن پر دوسرے متن کی تخلیق

(۶) تکثیریت (pluralism)

(۷) معنی کی مرکزیت سے انحراف‘‘[۲۵]

(ان نکات کی مفصل بحث آگے آئے گی)

وزیرآغا کے نزدیک مذکورہ نکات کونئی تنقید، ساختیاتی تنقید وغیرہ نے پروان چڑھایا تھا۔ شاید اسی وجہ سے وزیرآغا مابعد جدیدیت کو ہائی ماڈرن ازم (High Modernism) کا ردعمل قرار دیتے ہیں (واضح رہے کہ وزیرآغا جدیدیت کو ماڈرن اِزم اورساختیات کو ہائی ماڈرن اِزم قرار دیتے ہیں۔ ان دونوں میں اولالذکر کو تقدم حاصل ہے)۔ یہاں یہ ذکر کرنا بے جا نہ ہوگا کہ وزیرآغا نے اپنی تصنیف ’’اردو شاعری کا مزاج‘‘ میں گیت، غزل اور نظم کے حوالے سے ثقافتی ڈسکورس کی ابتداء اور جڑوں کی تلاش کی بات کی ہے۔ ویسے بھی اردو میں مابعد جدیدیت کو جدیدیت کی توسیع قرار دیا گیا یا جدیدیت کا ردعمل متصور کیا گیا یا ہائی ماڈرن ازم (جیسے کہ مذکور ہوا) کا ردعمل مانا گیا۔ غرض مابعد جدیدیت کی تکثیریت کی طرح اس کے جدیدیت کے ساتھ تعلق کو بھی تکثیری انداز میں پیش کیا گیا۔ سب

سے پہلے یہاں پروزیر آغا (مرحوم) کی رائے پیش کی جاتی ہے:

''مابعد جدیدیت کو ماڈرن ازم کا ردعمل قرار دیا گیا نہ کہ ہائی ماڈرن ازم (High Modernism) کا! واضح رہے کہ بیسویں صدی کی مغربی فکر (بالخصوص ادب کے حوالے سے) تین ادوار میں منقسم نظر آتی ہے۔ پہلا دور ماڈرن ازم کا ہے جس میں ''نئی تنقید'' کو فروغ ہوا۔ خود ''نئی تنقید'' وکٹوریہ نقطہ نظر سے (جو مرکزیت کا موید تھا) انحراف کا درجہ رکھتی تھی۔ اس کے بعد چھٹی دہائی میں ہائی ماڈرن ازم کو فروغ ملا اور اس کی علمبردار ''ساختیات'' تھی۔ ساختیات نے ''نئی تنقید'' کے مخصوص رویے سے انحراف کیا اور تخلیق کو verbal icon کی جکڑ سے آزادی دلائی۔ نیز اندر اور باہر کی دنیاؤں سے تخلیق کے ''تعلق'' کو اُجاگر کیا گیا۔ چھٹی دہائی کے آخری ایام میں مابعد جدیدیت کے دور کا آغاز ہوا جو پس ساختیات یعنی post-structuralism کا بھی دور تھا۔۔۔ لٰہذا جب بھی مابعد جدیدیت کا ذکر آئے تو ہمیں اس کو جدیدیت کا مدِ مقابل قرار دینے کے بجائے ہائی ماڈرن

ازم کا ردعمل قرار دینا چاہیے۔‘‘[۲۶]

ڈاکٹر وزیر آغا کے اس اقتباس سے یہ نتیجہ نکالنا قدرے آسان ہے کہ وہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے تعلقات کو مغربی افکار کی عینک سے دیکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں انہوں نے اردو یا مشرقی ثقافت کے تناظر میں ان کی آپسی مماثلت اور مغائرت کو جانچنے اور پرکھنے کی زحمت نہیں کی ہے۔ وزیر آغا کی رائے اس اعتبار سے بھی غیر معتبر ہے کہ اردو میں کسی بھی نئی تحریک اور رجحان کو آنے میں دہائیاں درکار ہوتی ہیں تب جا کر وہ یہاں کے تخلیقی اذہان کا حصہ بنتے ہیں۔ بہرحال یہ بات طے ہے کہ جدیدیت کو مابعد جدیدیت کا پیش رو کہنا کسی بھی طرح غلط نہیں ہے۔ جدیدیت کے اساسی کردار کو اپنے سیاسی، سماجی، ثقافتی، معاشی، علمی اور سائنسی حالات وواقعات نے متعین کیا تھا۔ اس لیے جدیدیت کی تفہیم وتعبیر میں معاصر سیاسی، سماجی اور ثقافتی حالات کو ملحوظ نظر رکھنا ضروری ہے۔ مابعد جدیدیت جو کہ بیسویں صدی کی اسّی کی دہائی میں اردو میں پروان چڑھی، تک برصغیر کا سیاسی اور ثقافتی منظرنامہ بہت بدل گیا تھا اس لیے یہ مناسب ہے کہ ہم جدیدیت اور مابعد جدیدیت کو اپنے اپنے سیاسی، سماجی، معاشی، ثقافتی تناظرات میں دیکھیں تب جا کر صحیح نقشہ سامنے آسکتا ہے۔ گوپی چند نارنگ مابعد جدیدیت کو جدیدیت کی ضد نہیں کہتے ہیں بلکہ ان کا اصرار ہے کہ جو لوگ مابعد جدیدیت کو جدیدیت کی ضد متصور کرتے ہیں وہ غلط راہ پر ہیں۔ ان کے نزدیک ’’مابعد جدیدیت نہ کسی کی ضد ہے نہ کسی کے خلاف ردعمل ہے۔ اس کی بنیاد گہری سوچ اور گہری بصیرتوں پر ہے، جن کو کھلے ذہن ہی سے سمجھا جاسکتا ہے۔ مابعد جدیدیت سے جدیدیت کی کچھ باتوں پر زد پڑتی

ہے لیکن فی نفسہٖ مابعد جدیدیت جدیدیت کے خلاف نہیں اور نہ ہی اس نے کوئی محاذ کھولا ہے۔ اس کے مقدمات اور سروکار بالکل دوسری نوعیت کے ہیں۔ جو لوگ مابعد جدیدیت کو ترقی پسندی یا جدیدیت کی ضد کے طور پر سمجھنا چاہتے ہیں وہ غلط راہ پر ہیں، اس لئے ان کو مایوسی ہوتی ہے، مابعد جدیدیت کو کسی کی ضد کے طور پر نہیں بلکہ خود اس کے مقدمات کی بناء پر سمجھنا چاہیے"۔[۲۷] پروفیسر گوپی چند نارنگ اگر یہ کہتے ہوئے تھکتے نہیں ہیں کہ مابعد جدیدیت کے مقدمات اور سروکار دوسری نوعیت کے ہیں اور اس کو اپنے مقدمات کی بناء پر ہی سمجھنا چاہیے لیکن نارنگ درج ذیل اقتباس میں مختلف رائے پیش کرتے ہیں جو جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے تعلق سے ان کے متضاد رویے کا عکاس ہے:

"۔۔۔ اس (مابعد جدیدیت) کے فلسفیانہ قضا یا اس (جدیدیت) کے فلسفیانہ قضایا سے نمو کرتے ہیں اور اس (مابعد جدیدیت) کو سمجھنے کے لیے سابق کے قضایا کا حوالہ ضروری ہے"۔[۲۸]

اس طرح یہ بات اہم ہے کہ مابعد جدیدیت کو سمجھنے کے لیے جدیدیت ہی معاون و مددگار ثابت ہوسکتی ہے جیسا کہ پہلے مذکور ہوا ہے کہ مابعد جدیدیت میں کچھ عناصر ایسے ہیں جو جدیدیت کا طرۂ امتیاز تھے جیسے تخلیقی آزادی۔ جدیدیت نے ترقی پسند تحریک سے انحراف و انقطاع کا راستہ اختیار کر کے فارمولا بند ادب تخلیق کرنے کے بجائے تخلیقی آزادی پر اصرار کیا تھا۔ جدیدیت کے بانی شمس الرحمٰن فاروقی مابعد جدیدیت پر اعتراض کرتے وقت اس بات

کو بار بار دہراتے ہیں کہ تخلیقی آزادی کا نعرہ جدیدیت نے دیا تھا اور اس کو مابعد جدیدیت والے اپنی ایجاد و اختراع کہہ کر جدیدیت کی اہمیت کو کم کرتے ہیں۔ حالانکہ وہ اب بھی اس بات کے داعی ہیں کہ آج جدیدیت ہی کا دور ہے۔ جدیدیت ختم نہیں ہوئی ہے۔ اس سلسلے میں عرض کرنا ہے کہ جدیدیت جس تخلیقی آزادی کی بات کرتی ہے وہ صرف ذات کے نہاں خانوں یا داخلی درد و کرب کے موضوعات کے اظہار و ابلاغ تک ہی محدود تھی اور وہ اس سے باہر دو قدم بھی نہیں چل سکی۔ جدیدیت کے تحت سامنے آئے تخلیقی فن پاروں کی زبان نہایت مبہم اور پیچیدہ تھی کیوں کہ ان فن کاروں نے حد درجہ اساطیری اور استعاراتی اسلوبِ بیان کو اپنا شیوہ بنالیا۔ اس کی بنیادی وجہ دوسری باتوں کے علاوہ پاکستان کے سیاسی حالات بھی تھے جہاں اربابِ سیاست ادیبوں اور فن کاروں کی مزاحمت کا مقابلہ نہیں کر سکے اور اُن پر سرکاری عذاب و عتاب نازل کیا گیا جس کے ردِ عمل رنتیجہ کے طور پر ادبا اور شعرا نے اسلوبِ بیان کی سطح پر مبہم اور علامتی انداز اختیار کیا وہیں موضوعاتی اعتبار سے تجریدیت (Absurdism) کو راہ مل گئی۔ مابعد جدیدیت کی تخلیقی آزادی ذات سے لے کر کائنات اور معاشرت سے لے کر سیاست تک کے فطری موضوعات اور عناوین کو اپناتی ہے۔ لیکن اس مثال سے یہ باور نہیں ہوتا کہ مابعد جدیدیت نے جدیدیت سے کچھ اخذ و استفادہ نہیں کیا بلکہ وہی بات ہے کہ مابعد جدیدیت نے جدیدیت سے بہت سی چیزیں مستعار لے کر اپنے معاصر ثقافتی حالات کے تناظر میں ان کو برتا اور ان کے دائرے کو وسعت عطا کی۔ اس طرح جدیدیت کے بالکل رد نہ ہونے کی بات بھی کہی گئی ہے۔ پروفیسر وہاب اشرفی کے بقول:

''دیکھئے پوری تحریک تو کبھی رد نہیں ہوتی، کچھ لوگ تو اس کے نگہبان بن ہی جاتے ہیں۔لیکن مابعد جدیدیت میں جدیدیت کے بھی پہلو ہیں تو یہ گہرے تجزیے کی بات ہے''۔[۲۹]

ویسے بھی اُردو نقادوں نے مابعد جدیدیت کے تعلق سے الگ الگ آرا پیش کی ہیں۔ چوں کہ مابعد جدیدیت بھی ترقی پسند تحریک اور جدیدیت کی طرح مغرب سے آئی ہے اس لیے اردو نقادوں نے سابقہ خطوط پر ہی مابعد جدیدیت کے متعلق رائے قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔اس سلسلے میں عام طور پر اردو ناقدین نے ناصر عباس نیّر کے مطابق تین طرح کے رویّے اختیار کیے ہیں:

(۱) مابعد جدیدیت فلسفیانہ قضایا کو قبول کر کے جدیدیت یا سابقہ رجحانات اور تحریکات کو سابقہ عہد کی ضرورت قرار دیکر مسترد کیا۔

(۲) مابعد جدیدیت کو مغربی جامعات میں برسر روزگار پروفیسروں کے ڈھکوسلے، سامراجی حکمت عملی کے نئے حربے اور اردو سے غیر متعلق قرار دیکر مسترد کیا۔

(۳) جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے درمیان فکری اور فلسفیانہ سطح پر ہم آہنگی، مماثلت اور امتزاج کے نئے نئے پہلو تلاش کیے۔

پہلی شق کے ضمن میں گوپی چند نارنگ، نظام صدیقی، وہاب اشرفی، مغنّی تبسّم، حامدی

کاشمیری، قاضی افضال حسین، ضمیر علی بدایونی، صلاح الدین پرویز، ابوالکلام قاسمی، عتیق اللہ، قدوس جاوید، احمد سہیل، حقانی القاسمی، اسلم حنیف وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ ان لوگوں نے اپنے طریقہ کار اور نئے تنقیدی نظریات کی تفہیم اور پیش کش میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ دوسری شق میں شمس الرحمٰن فاروقی، شمیم حنفی، سکندر احمد (مرحوم)، عمران شاہد بھنڈر، چودھری محمد نعیم، فضیل جعفری وغیرہ جیسے لوگوں نے مابعد جدیدیت کو مغربی ایجنڈا قرار دے کر مسترد کر دیا۔ اسی طرح تیسری شق میں وزیر آغا کا نام سرِ فہرست ہے۔ اس قبیل کے لوگوں میں کسی حد تک فہیم اعظمی، دِیوندر اِسّر، شین کاف نظام، مناظر عاشق ہرگانوی، رؤف نیازی، اقبال آفاقی اور رفیق سندیلوی شامل ہیں۔

مذکورہ تینوں نکات کے مدلل اور مفصل بحث کی یہاں گنجائش نہیں تاہم مجملاً ان کے بیان کرنے سے یہ وضاحت ہوگئی کہ مابعد جدیدیت اور جدیدیت کی باہمی مماثلت اور مغائرت کی نوعیت کیا ہے؟ اس نوعیت کے جائزے کے بعد یہ سوال سر ابھار رہا ہے کہ جدیدیت کے بعد جو کچھ بھی اردو کے منظر نامے پر ابھر کر سامنے آیا، کیا اس سب کو مابعد جدید کہا جا سکتا ہے؟ عرض کرنا ہے کہ مابعد جدید فن پارے سے مراد وہ ادب پارہ ہے جو ۱۹۸۰ء کے بعد کی ثقافتی صورت حال کے رنگوں اور دھاگوں سے مزیّن ہو اور جو آفاقیت کے بجائے مقامیت کے تناظر کا مظہر ہو۔ اسی طرح جدیدیت کی روشوں سے بے زاری کے نتیجے میں نئے پن کی جستجو کو مابعد جدیدیت کے زمرے میں نہ رکھ کر اس کو جدت پسندی (modernity) کہہ سکتے ہیں۔

جدیدیت اور مابعد جدیدیت: مماثلت

جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مماثل پہلوؤں کو بیان کرتے ہوئے یہ باور کرنا ضروری ہے کہ ان دونوں کے درمیان مماثلت کی نوعیت ظاہری ہے اور ان مماثل پہلوؤں کے رویّے اور بنیادیں مختلف ہیں:

۱۔ ثقافتی ڈسکورس (cultural discourse) کی بات اردو میں جدیدیت کے دور میں ہی اٹھی اور اس کے سامنے ہی جڑوں کی تلاش کا مسئلہ سر ابھارنے لگا جب پاکستان میں وزیر آغا کی کتاب ''اردو شاعری کا مزاج''، قرۃ العین حیدر کا ناول ''آگ کا دریا'' سامنے آئے۔ ساختیات جس کی نمو مابعد جدیدیت سے پہلے ہوئی اور جسے وزیر آغا نے فوق جدیدیت (high modernism) کا نام دیا، نے شعریات کی تشکیل میں ثقافتی عوامل کی کارفرمائی پر زور دیا جو جڑوں کی تلاش اور ثقافتی ڈسکورس کی پہلی باضابطہ کوشش تھی اور یہی عناصر مابعد جدیدیت میں بھی اہمیت رکھتے ہیں۔ مابعد جدیدیت نے ان کو ضرور نئے انفس و آفاق عطا کیے مگر پیدا نہیں کیا۔

۲۔ مابعد جدیدیت کے فکری نظام میں ''غیر مشروط وابستگی'' (جو مارکسی نظریے کے تحت عام ہو رہی تھی) سے انحراف کو مناسب اہمیت حاصل ہوئی۔ مابعد جدیدیت چونکہ کسی بھی نظریے کو حتمی اور قطعی (fixed and final) نہیں مانتی اس لیے وابستگی کے

رویّے کو بھی استرداد حاصل ہوا لیکن تاریخ پر نظر دوڑائیں تو ''غیر مشروط وابستگی'' کا توڑ نئی تنقید نے کیا تھا کیونکہ ''نئی تنقید'' وکٹورین رویے اور مارکسی نظریے کے ردعمل کی صورت میں سامنے آئی۔ تخلیق کی خودمختاری اور خود مکتفی، مطلق العنانی اور منظّم اکائی کی حیثیت کو ''نئی تنقید'' نے رائج کیا تھا۔ اردو میں ترقی پسند تحریک کے ساتھ تخلیقی فن کاروں کی مشروط وابستگی کو حلقۂ اربابِ ذوق نے رد کیا۔ موخرالذکر کا انداز اور زاویہ ''نئی تنقید'' سے ہم آہنگ تھا۔ اس طرح مابعد جدیدیت میں '' مشروط وابستگی'' سے انحراف اس سے قبل ہی کیا گیا تھا۔ ''نئی تنقید'' جدیدیت کے تنقیدی مقدمات کی ایک اہم اساس ہے جس سے ادب میں ادبیت اور شعریت کی تلاش و جستجو کا کام لیا جاسکتا ہے۔ اس طرح تصنیف کو مصنف سے برتر اور افضل تصور کرنے کی طرح ''نئی تنقید'' یا جدیدیت نے ہی ڈالی تھی۔ جسے مابعد جدیدیت میں اعتبار حاصل ہوا۔

۳۔ مابعد جدیدیت میں سب سے زیادہ اہمیت تکثیریت (pluralism) کو حاصل ہے۔ تکثیریت کی یہ اصطلاح ایک تو معنی و مفہوم کی کثرت سے عبارت ہے۔ دوسرے نظریات کی کثرت سے۔ جہاں تک معنی کی تکثیریت کا تعلق ہے۔ اس کو بھی ''نئی تنقید'' نے مارکسی تنقید کے ردعمل میں اختیار کیا تھا کیونکہ موخرالذکر تنقیدی نظریہ نے متن کے 'واحد معنی' پر زور دیا تھا۔ اردو میں متن کے تکثیری معنی کی روایت خاصی پرانی ہے۔ میرؔ ہو یا غالبؔ ہر ایک نے متن میں مضمر معنی کی تہہ داری یا کثرت معنی پر اظہار خیال کیا ہے۔

میرؔ کا شعر ہے

طرفیں رکھی ہیں ایک سخن چار چار میرؔ
کیا کیا کہاں کریں ہیں زبانِ قلم سے ہم

یا غالبؔ کا شعر لے لیجئے

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے

اب رہا سوال نظریات کی تکثیریت کا، اس سلسلے میں عرض کرنا ہے کہ مابعد جدیدیت سے قبل ہی ساختیات نے اس کو پناہ دے رکھی تھی۔ جو بعد میں دوسرے انداز میں مابعد جدیدیت میں اہمیت حاصل کرگئی بلکہ مابعد جدیدیت میں یہ وزیر آغا کے الفاظ میں pluralistic anarchy کی صورت میں نمودار ہوئی۔

۴۔ متن پر ایک اور متن کی تخلیق کی بات مابعد جدیدیت میں بڑی شدومد سے کی جارہی ہے جب کہ یہ نئی تنقید اور ساختیات کا طرۂ امتیاز ہے۔ نئی تنقید نے 'واحد معنی' کے تصور کو رد کرکے کثرت معنی کی طرح ڈالی اور ساختیات نے قاری کی کارکردگی کے ذریعے سے معنی اور مفہوم کے نئے ابواب وا کرنے کا راستہ ہموار کیا۔ جس سے مصنف کی تصنیف (متن) کے متوازی ایک اور متن تخلیق ہوتا ہے۔ گویا تخلیق کے علی الرغم ایک اور تخلیق وجود میں آتی ہے جس سے مصنف کی کارکردگی پر خطِ تنسیخ کھینچ جاتا ہے۔ اس طرح متن پر دوسرا متن تعمیر کرنے کا رواج مابعد جدیدیت سے پہلے ہی جدیدیت [نئی

تنقیداورساختیاتی تنقید(فوق جدیدیت)] میں اختیار کیا جاچکا تھا۔گویا بین المتونیت کا یہ نظریہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں اہم رہا ہے مگر طریقہ کاراورنوعیت میں افتراق کا پہلوموجود ہے۔

۵۔ جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں ایک اوراہم مماثلت یہ ہے کہ دونوں نے ادب پارے کی ادبیت اورشعریت پر اصرار کیا ہے۔دونوں 'کیا' کے بجائے 'کیسے' پر زور دیتے ہیں۔موضوع یامواد تو دوسری چیز ہے ۔ یہ دونوں پہلے ان وسائل کی نشاندہی کرتی ہیں جوادب پارے کومعرضِ وجود میں لاتے ہیں۔

۶۔ تخلیقی آزادی کا نعرہ جدیدیت نے ترقی پسندی کی ضد میں دیا تھااوریہی تخلیقی آزادی مابعدجدیدیت کی پہچان ہے۔دونوں میں تعلق کی نوعیت ظاہری اور سطحی ہے۔غور سے دیکھا جائے تو جدیدیت کی تخلیقی آزادی شکستِ ذات اور حد درجہ داخلیت کے موضوعات کے حصار سے باہر قدم نہیں رکھ سکی جبکہ مابعد جدیدیت ایک بہتی ہوئی دھارا کا نام ہے۔جس میں فطری موضوعات کواپناتے ہوئےتخلیق کار ذات سے لے کر کائنات اور معاشرت سے لے کر سیاست تک تمام پہلوؤں سے اپنی فکری دنیا تشکیل دے سکتا ہے۔

متذکرہ نکات کے علاوہ بھی بہت سارے عناصر ایسے ہیں جوکسی نہ کسی طرح جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں مماثلت رکھتے ہیں۔لیکن ان کے تفصیلی ذکر سے طوالت کوراہ ملے گی۔اس لیے مذکورہ نکات پر ہی اکتفا کیا جارہاہے۔

جدیدیت اور مابعد جدیدیت: مغائرت

مابعد جدیدیت، جدیدیت کی کوکھ سے پیدا ہوئی یا جدیدیت کی راکھ سے، اس پر گذشتہ اوراق میں روشنی ڈالی گئی۔ ایک بات تو بہرحال طے ہے کہ مابعد جدیدیت کا جدیدیت سے زمانی اور فکری تعلق ہے اور متفقہ طور پر سبھی دانشور حضرات کا کہنا ہے کہ مابعد جدیدیت، جدیدیت کو اپنا subject matter متصور کرتی ہے۔ ان دونوں کے مابین مغائرت کے پہلوؤں کو ذیل میں پیش کیا جا رہا ہے۔

ا۔ مابعد جدیدیت میں جن مقدمات کو اہمیت حاصل ہے ان میں لامرکزیت یا عدم مرکزیت (decentralization) کو نمایاں خصوصیت کا حامل قرار دیا جاتا ہے۔ ژاک دریدا (Jacques Darreda) کے معنی کے ملتوی ہونے کے پسِ پشت معنی کی عدم مرکزیت کا نظریہ کارفرما ہے کیونکہ معنی کو التوا میں رکھ کر ہی کثرتِ معنی کی بات ممکن ہے جبکہ جدیدیت میں ذات کی مرکزیت کے حوالے سے معنی صرف ذات کے نہاں خانوں تک ہی محدود ہے۔ دوسرے الفاظ میں جدیدیت وجودیت (existentialism) کی حامل ہے اور مرکزیت اس کا شیوہ ہے۔

۲۔ مابعد جدیدیت میں داخلیت کو مناسب حد تک اہم سمجھا گیا اور داخلی کائنات کی تشکیل و تعمیر میں خارجی عوامل و عناصر اور مظاہر کا مشاہدہ ناگزیر تصور کیا گیا جبکہ جدیدیت نے خارج سے انحراف وانقطاع کا رویہ اختیار کر کے حد درجہ داخلیت کو اہمیت دی۔ دراصل جدیدیت خارج سے باطن تک کا سفر کرتی ہے جبکہ مابعد جدیدیت باطن سے خارج کے سفر کی وجہ سے مشہور ہے۔

۳۔ مابعد جدیدیت آفاقیت (universalism) کے بجائے مقامیت (localism) کی داعی ہے۔ اس تناظر میں وہ مہابیانیوں (master or grand narratives) کے علی الرغم چھوٹے مہابیانیوں (mini-narratives) کو اپنے متن میں انگیز کرنے پر مُصر ہے۔ جدیدیت کے مہابیانیے سائنسی ترقی، انسانی صلاح وفلاح، انسانیت کے اقدار کا تحفظ، معاشی برابری وغیرہ ہیں جن کو مابعد جدیدیت نے یہ کہہ کر مسترد کیا ہے کہ یہ تاریخ کا ایک حصہ بنے ہوئے تھے اور ان کا تکملہ کبھی نہیں ہوا اور اس امر کو بھی معرضِ تنقید میں لایا گیا ہے کہ تاریخ کا سفر ترقی کی راہ میں ہے یا نہیں؟ اس تناظر میں مابعد جدیدیت نے مقامی روایات اور اقدار کو چھوٹے بیانیوں کے بطور تخلیقی ادب میں برتا۔ جدیدیت کا ادب اشرافیہ اور اسٹیبلشمنٹ سے وابستہ تھا۔ جبکہ مابعد جدیدیت عوامی اور مقامی ہے۔ اس لیے عوامی اور مقامی مسائل اور میلانات مابعد جدیدیت کے منی یا چھوٹے بیانیے (mini-narratives) بنے۔ مابعد جدیدیت کے اس منفرد

مزاج کے تحت ادبی مطالعات میں عورتوں، سیاہ فاموں، دلت، پسماندہ اور حاشیائی (marginalized) لوگوں کو مرکز میں لایا جارہا ہے جس کی ایک مثال تانیثی ڈسکورس ہے۔

۴۔ جدیدیت نے دنیا کا ایک خیالی (Utopian) نظریہ پیش کیا تھا جس کی رُو سے رومانیت اس کا مزاج بن گئی تھی۔ رومانی کردار و واقعات جدید ادب کا امتیاز تھے۔ مابعد جدیدیت نے جدیدیت کی اس رومانیت پسندی پر کاری ضرب لگا کر حقیقت پسندی کی حمایت کی۔ سامنے کے حالات و حوادث، تخریب و تعمیر، آویزش و آمیزش، تجربات و مشاہدات اور شکست و ریخت کو فنی اور جمالیاتی دروبست کے ساتھ پیش کیا۔ اس حقیقت نگاری میں ابہام بھی ہے، استعارہ بھی ہے اور دوسرے فنی وسائل بھی ہیں۔ اس سے بہتر اور احسن حقیقت نگاری کیا ہوسکتی ہے؟ مابعد جدیدیت ''تشکیلی حقیقت'' (hyper reality) کو ایک ثقافتی تشکیل قرار دیتی ہے۔ اس تصورِ حقیقت کا لازمی نتیجہ ہر قسم کی رومانیت، پُراسراریت اور مابعد الطبیعات کا رد ہے۔

۵۔ جدیدیت کی جمالیات کا دائرہ ادب ہے جبکہ مابعد جدید ادب ثقافتی صورت حال کے حوالے سے اپنے جمالیاتی اقدار کا تعین کرتا ہے۔ مابعد جدیدیت میں نئی اخلاقیات، معاشرتی علوم، نئے علم الانسان، آرکیٹکچر، فلسفہ، فنون وغیرہ، سب اپنی اپنی جمالیات آفاقی کے بجائے مقامی حوالوں سے تشکیل کرتے ہیں۔

۶۔ مابعد جدیدیت ہر طرز فکر کو contextualize کرتی ہے یعنی یہ معنی کی تشکیل سماجی، ثقافتی اور تاریخی تناظر میں طے کرتی ہے۔ جبکہ جدیدیت انسان کی ذات کے تعلق سے معنی کی تشکیل کرتی ہے۔ سارتر کے حوالے سے جدیدیت والوں نے فن کو انکشافِ ذات تک ہی محدود کردیا۔ اس ضمن میں سارتر کا مضمون ''جدیدیت ہی انسان پرستی ہے'' مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔

۷۔ جدیدیت نے ترقی پسندی کی ضد میں ہر طرح کے سیاسی موضوعات کو استرداد عطا کیا ہے۔ اس طرح آئیڈیولوجیکل ڈسکورس (ideological discourse) کو ادب میں پیش کرنا غیر ادبی فعل متصور کیا جانے لگا تھا۔ اس کے علی الرغم مابعد جدیدیت میں ہر طرح کے آئیڈیولوجیکل ڈسکورس کو نمایاں اور مناسب مقام حاصل ہے۔ اسی لیے مابعد جدیدیت میں ہر طرز فکر کو پیش کرنے کی آزادی ہے۔

۸۔ جدیدیت میں فنی لوازمات کو ادبی قدر کا بدل تصور کیا گیا۔ اور زیادہ سے زیادہ توجہ عروض، آہنگ، بیان اور تکنیکی ضرورتوں پر مرکوز ہوتی چلی گئی اور میکانیکیت نے ادبی قدر کی جگہ لے لی۔ حد درجہ مبہم اور علامتی اسلوب نے جدیدیت کی شعری جمالیات کا چہرہ مسخ کردیا۔ جبکہ مابعد جدیدیت میں فنی وسائل کو وہیں تک اہمیت ہے جب تک وہ فن پارے میں حسن وخوبی کے معیار کو قائم رکھتے ہیں۔

جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مابین افتراقات کے بہت سارے پہلو ہوسکتے

ہیں لیکن موٹے طور پر مذکورہ بالا کو رقم کیا گیا ہے تا کہ ایک واضح تصور سامنے آسکے۔ دیکھا جائے تو مجموعی طور پر مابعد جدیدیت موضوعاتی، اسلوبیاتی، لفظیاتی اور نحویاتی سطح پر بہت حد تک جدیدیت سے متغائر اور متمائز ہے۔

☆☆☆☆☆☆☆

iii۔ مابعد جدید تھیوری: نظریاتی مباحث

نوٹ

اس ذیلی باب میں مابعد جدیدتھیوری
کے تحت سامنے آئے اُن بیشتر تنقیدی
نظریات کو زیرِ بحث لانے کی کوشش
کی جائے گی جو اُردو تنقید کے
منظرنامے پر اُبھر کر بحث و مباحثہ کا
موجب بنے۔ہر چند کہ جملہ نظریات
کو یہاں صفحہ قرطاس پر پھیلاانا
ممکن نہیں تاہم اہم نظریات کونہایت
ہی شرح و بسط کے ساتھ واضح کرنے
کی حتی المقدور کوشش کی گئی ہے۔
شرحیات، مابعد نو آبادیات،

نـومـارکسیت جیسے نظریات کو کتاب
کی اگـلـی اشاعت کے دوران شامل کیا
جائے گا ۔(انشا اللہ)

(ا) پس ساختیاتی تنقید

مابعد جدید ''تنقیدی'' نظریات میں پسِ ساختیات کو اہم مقام حاصل ہے۔ جیسا کہ نام سے ظاہر ہے کہ ''پس ساختیات'' کا ساختیات سے کوئی نہ کوئی تعلق ہے۔ اب یہاں پر یہ سوال ذہن میں اُبھر رہا ہے کہ تعلق کی نوعیت کیا ہے؟ آیا یہ تعلق انحراف کا ہے یا انجذاب کا۔ غور سے دیکھا جائے تو پس ساختیات نے ساختیات سے انحراف بھی کیا اور انجذاب بھی۔ کیوں کہ اولالذکر اگر ایک نئ فکری بصیرت ہے جو ساختیات سے آگے کی چیز ہے لیکن یہ بھی مان کر چلنا پڑتا ہے کہ پس ساختیات کی بنیاد ساختیات ہی ہے۔ اس نئ فکر کو نمایاں کرنے میں دو اہم شخصیات کے اسمائے گرامی غیر معمولی اہمیت کے حامل ہیں۔ تقدم زمانی کے اعتبار سے اولیت کا سہرا رولاں بارتھ کے سر رکھا جاسکتا ہے لیکن جس نے اپنی جولانی طبیعت اور غیر معمولی ذہانت سے اس نظریئے کو یوروپ میں ہی نہیں بلکہ ساری دنیا کے فکری اور فلسفیانہ منظر نامے میں مرکزی مقام عطا کیا وہ ژاک دریدا (Jacques Darrida 1930-2004) ہیں۔ اگر ایک منصفانہ اور معروضی رویّہ اپنایا جائے تو اس حقیقت سے انکار کرنا مشکل ہوگا کہ گزشتہ صدی کی آخری چند دہائیوں میں جن دانشوروں نے مغرب کی فکری روایت کو ایک نئ سمت عطا کی ان میں ژاک دریدا کا نام اس کے افکار کے متنازعہ

ہونے کے باوجود انتہائی اہم سمجھا جاتا رہے گا۔''[۳۰] پس ساختیات میں دریدا کی کارفرمائی پر مدلّل اور مفصّل بحث کرنے سے پہلے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ زیر بحث موضوع کے تعلق سے رولا بارتھ کے خیالات کو مجملاً پیش کیا جائے۔ پس ساختیاتی فکر بنیادی طور پر معنی کی تکثیریت (pluralism of meaning) کی داعی ہے اس میں معنی کے اس روایتی تصور پر کاری ضرب لگادی گئی جو متن کا حاصل سمجھا جاتا تھا۔ ساختیات نے ''نشان'' کو معنی نما (signifier) اور تصور معنی (signified) کا مجموعہ قرار دیا ہے۔ سوسئیر نے یہ تو کہا ہے کہ زبان محض افتراقات پر قائم ہے لیکن signifier/signified کے تفریقی تصورات کو وہ کاغذ کے دو طرفوں کے مماثل قرار دیکر ان میں ارتباط (وحدت) پیدا کرتا ہے جسے وہ ''نشان'' کا نام دیتا ہے۔ اس طرح ساختیات میں سوسیؔر نے معنی کی وحدت کا تصور پیش کیا۔ پس ساختیات نے اس کے علی الرغم معنی کی تفریقیت کی طرح ڈالی۔ غرض پس ساختیات نے معنی کی تکثیریت کا تصور پیش کر کے قاری کو بھی تخلیقی عمل میں شریک کرنے کی بات کی۔ رولاں بارتھ نے معنی کی تحدید کے خلاف صف آرا ہو کر اپنی تمام فکری مساعی اس راہ میں خرچ کر کے متن کی کثیر المعنویت پر اپنی تان توڑی۔ وہ signifier اور signified کو ایک دوسرے کا ساجھے دار متصور کر کے کہتا ہے کہ اس اتحاد کی بدولت تحریر سے لاتعداد معنی اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ اس نے روایتی تصور معانی کو رد کر کے اس متعینہ معنی کی سنسر شپ کو ایک طرح کا جبر کہا ہے کیوں کہ اس سے متن مقید ہو جاتا ہے اور معنی کے دریا کو چھوٹے چھوٹے چونچلوں میں بند کر دیا جاتا ہے۔ اپنی فکری کائنات کو سجانے اور سنوارنے میں بارتھ نے معنی کی

تکثیریت کو ہر زاویے سے استحکام عطا کیا۔ وہ ہر اس چیز کا منکر تھا جو مائل بہ مرکز (centrifugel) کا حامی تھا۔ رولاں بارتھ کی تصانیف Writing Degree Zero (1953)، S/Z (1970) اور The Pleasure of the Text (1973) میں اس کے مذکورہ انقلاب آفرین تصورات جگہ جگہ پر قاری کو حیرت و استعجاب میں ڈال دیتے ہیں۔ علاوہ ازیں اس کی پس ساختیاتی فکر کا سب سے اہم ترجمان اس کا مشہورِ زمانہ مضمون ''مصنف کی موت'' (The Death of the Author) ہے جو کچھ لوگوں کے نزدیک متنازعہ فیہ ہے۔

پس ساختیاتی فکر کو فلسفیانہ منظر نامے پر پیش کرنے میں رولاں بارتھ کو اولیت حاصل ہے۔ اس نے متن کی قرأت سے حاصل ہونے والے حظ کو انبساط اور نشاط انگیزی کے ایک اصول کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ وہ متن اور قاری کے رشتے کو اسی نشاط انگیزی کے اعتبار سے شہوانی (erotic) نوعیت متصور کرتا ہے اور جب قاری اخذ معنی کے تفاعل میں متن میں کوئی ایسی گنجائش پاتا ہے جس سے ایک نئی معنوی کائنات کی تخلیق ہوتی ہے وہاں پر بارتھ کے مطابق متن کے لباس کے چاک ہونے سے بدن کا وہ حصہ جھانکنے لگتا ہے جو جاذبِ نظر اور جاذبِ توجہ ہوتا ہے۔ اس کی کتاب The Pleasure of the Text کا یہ جملہ نہایت مشہور ہوا ہے:

"Is not the body's most erotic

zone there where garment leaves

the gaps?"

اس نے قرأت کے دوران حاصل ہونے والے تجربے کو دو اصطلاحوں enjoyment اور pleasure کے ذریعے سمجھانے کی کوشش کی ہے جن کا بالترتیب اُردو ترجمہ لذت اور نشاط ہے۔ بارتھ کہتا ہے کہ لطف و نشاط اور لذت کی اس کیفیت کا بیان ممکن ہی نہیں۔ نشاط کا بیان شاید ممکن ہو۔ لیکن 'لذت' کا صرف احساس کیا جاسکتا ہے اور بس۔ لگتا ہے وجود کی آخری حد تک کسی شئے نے جھنجھوڑ کے رکھ دیا۔'' کچھ لے لیا، کچھ دے دیا، یعنی تاریخی، ثقافتی اور نفسیاتی بنیادیں ہل گئیں، ذائقے قدریں یادیں بدل گئیں، یا زندگی کی روزمرہ یکسانیت میں ہلچل پیدا ہوگئی۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ یہ گویا زبان سے ہمارے سابقے میں کچھ تناتنی، کچھ بحران (crisis) پیدا ہوگیا، یا کوئی زلزلہ آ گیا''۔[۱۳۱] غرض بارتھ کی معنوی تکثیریت، نشاط انگیزی اور آزادہ روی نے پس ساختیاتی رویہّ کو بنیاد بنا کر پیش کر کے ادبی ڈسکورس میں اپنا مقام بنالیا۔ اس کے تازہ کارانہ اور مجتہدانہ فکری رویوں، کو پس ساختیات کا نام دیا جاتا ہے۔

پس ساختیاتی فکر ژاک دریدا کی فلسفیانہ موشگافیوں کی منت پذیر ہے۔ اس نے رولاں بارتھ (جس کا پہلے ہی ذکر ہو چکا ہے)، ژاک لاکاں، میشل فوکو اور جولیا کرسیٹو سے مختلف لیکن منفرد اور ممتاز افکار پیش کیے جو بیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں متن، مصنف، قاری، معنی اور زبان کے تعلق سے انقلاب آفرین ثابت ہوئے۔ ژاک دریدؔا نے اپنے خیالات کو درج ذیل تین کتابوں میں پیش کیا ہے:

1. Of Grammatology

2. Writing and Difference

3. Speech and Phenomena

ان کتابوں کی وجہ سے دریدا کا نام پس ساختیات میں خاص طور پر لیا جاتا ہے۔اس نے مغربی فکر پر ایسے اور اتنے سوالات قائم کیے کہ دوسرے لوگ بادِل ناخواستہ ہی سہی اُن پر بحث و مباحثہ کرنے پر مجبور ہو گئے۔اس نے قدیم فلسفے کے بعض بنیادی مفروضات کو بھی معرضِ سوال میں لایا ہے اور معاصر فکر کی کمزوریوں اور کجرویوں کو بھی بے نقاب کرنے میں کوئی دقیقہ فروگذاشت نہیں کیا ہے۔ایک اندازے کے مطابق افلاطون کے دانشورانہ سلسلے کی دوسری کڑی دریدا کو متصور کیا جاتا ہے۔وہ کسی بھی طرح کی موضوعیت اور ماورائی فلسفے کا سخت مخالف ہے۔

ژاک دریدا نے ادب کی تفہیم و تعبیر اور بالخصوص معنوی امکانات کو روشن کرنے کے لیے ایک غیر معمولی نظریہ پیش کیا جو deconstruction کہلاتا ہے۔اُردو میں اس کے ترجمہ کا ایک وفور موجود ہے۔مختلف ناقدین اس کا ترجمہ اپنے اپنے انداز اور نقطہ نظر سے کر رہے ہیں۔لاتشکیل، ردتشکیل، لاتعمیر، ردتعمیر اور انہدامی تنقید جیسی تراکیب اس کے لیے وضع کی گئی ہیں۔گوپی چند نارنگ نے ردتشکیل کی ترکیب کثرت سے اپنی تحریروں میں استعمال کی ہے جبکہ قاضی افضال حسین اس کو لاتشکیل قرار دینے میں ہر طرح کی منطقی اور فلسفیانہ توجیہہ پیش کرتے ہیں اور لاتشکیل کو رد کرنے والوں کے متعلق کہتے ہیں:

''لاتشکیل/لاتعمیر میں ''لا'' کی موجودگی کو ناپسند کرتے ہوئے فرماتے ہیں ''لا'' ایک سخت لفظ ہے اور اس میں ''لاالہٰ''۔۔۔ جیسے انکار کی سختی ہے۔ اس لئے ''لا'' کا استعمال مناسب نہیں۔تو پھر لاشعور اور لامکان کیلئے کیا حکم ہے؟ جس طرح لاشعور خود شعور کے بنیادی محرکات کا اساسی جزو ہے اور ''لامکان'' کا تصور مکان کے بنیادی تصورات سے نمو کرتا ہے، اسی طرح 'لاتشکیل' تشکیل کی اساس میں شامل ارتباط کی اس پرقوت مگر لاینحل (Aporiatic) جہت کے شعور سے عبارت ہے، جو اس تشکیل کو ہمہ وقت ہر جہت میں کھولتی اور متن کے یک جہت استقلال کو ناممکن بنادیتی ہے۔اس لئے deconstruction کے دوسرے اُردو تراجم کے مقابلے میں لاتشکیل کو ترجیح دینی چاہیے''۔[۳۲]

مذکورہ اقتباس میں قاضی افضال حسین نے لاتشکیل کے استعمال کے لیے دانشورانہ انداز میں جواز پیش کیا ہے لیکن وہ یہ بتانے سے قاصر ہیں کہ ردتشکیل یا ردِتعمیر کس حیثیت سے نامناسب اور نامعقول تراکیب ہیں؟

فضیل جعفری نے بھی اس سمت میں گوپی چند نارنگ کی وضع کردہ اصطلاح ''ردِ

تشکیل‘‘ کو غیر صحیح قرار دے کر لکھا ہے کہ Deconstruction کا صحیح ترجمہ ردِ تشکیل نہیں ہے کیوں کہ یہ طریق کار کسی تشکیل، یعنی متن کو رد نہیں کرتا بلکہ اسے صرف dismantle کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہ deconstruction کا مقصد معنی کی تمام تہوں کو بالکل اسی طرح کھولنا ہے جس طرح کوئی ماہر انجینئر کسی مشین کے تمام کل پرزے کھول کر رکھ دیتا ہے اور پھر نئے سرے سے ان کی ترتیب و تنظیم کا کام انجام دیتا ہے۔ ۔۔۔اس کا مطلب یہ ہوا کہ deconstruction کا مقصد معنی کو پارہ پارہ کرنا نہیں بلکہ اس کی تہہ تک پہنچنا ہے‘‘۔ فضیل جعفری نے deconstruction کی اصطلاح کی جو تعریف کی ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ گوپی چند نارنگ کی پیش کردہ ترکیب کو غیر صحیح رنیم صحیح یا غلط قرار دینے کی شعوری کوشش کر رہے ہیں کیوں کہ وہ گوپی چند نارنگ کی ترجمہ شدہ ترکیب ’’ردِ تشکیل‘‘ کا کوئی بھی بدل فراہم نہیں کر سکے بلکہ لطف کی بات یہ ہے کہ انہوں نے گوپی چند نارنگ کے خلاف بحث میں اِنہی کی اصطلاح کا استعمال کیا۔ اس طرح فضیل جعفری کے اس غیر علمی اور غیر ادبی رویّے کو اعتراض برائے اعتراض پر ہی محمول کیا جا سکتا ہے۔

لفظ deconstruction کی تعریف و توضیح مختلف اور متنوع انداز سے کی گئی ہے اور اکثر و بیشتر اس کی تشریح کرتے وقت ادبی نظریات کے شارحین، ادب کے تاجروں اور یونیورسٹی کے اساتذہ نے اپنی اپنی ضرورت کے مطابق مختلف اور کبھی کبھار متضاد معنی اور مفاہیم پیش کیے ہیں جن سے خود یہ اصطلاح انتشار و اضطراب کا شکار ہو گئی۔ اب دریدا ہر بار

deconstruction سے متعلق غلط فہمیوں کا ازالہ کرنے لگا لیکن کامیابی ہاتھ نہیں آتی تھی۔ تو پھر وہ اس طرح سمجھانے لگا کہ deconstruction کیا نہیں ہے؟ دریدا کے مطابق deconstruction نظریہ ہے نہ تصور، فلسفہ ہے نہ طرز یا طریقہ۔ اور وہ یہ کہتے ہیں کہ deconstruction کیا ہے؟ کامیاب ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ دریدا کے ہی الفاظ میں:

> "If deconstruction is anything, it is an ascent. It takes place, as the French reflective verb suggests, everywhere, in every structure, theme, concept, conceptual organization, ahead of any consciousness".[33]

دریدا نے deconstruction کے نظریہ کی تشکیل و تعمیر کی بنیادی اساس ساختیات یا سوسئیر کے ہی تصورات سے اخذ کی ہے۔ سوسئیر نے لفظ کو نشان قرار دیتے ہوئے اُسے دال (signifier) اور مدلول (signified) میں منقسم کیا ہے اور دونوں کا رشتہ بلا جواز (arbitrary) ہے۔ اس کے مطابق گفتار یعنی پارول کے بطن میں ایک باقاعدہ نظام سے موجود ہے جسے لانگ کہتے ہیں۔ لانگ ایک تجریدی نظام ہے جس کے

توسط سے لاکھوں اور کروڑوں جملے معرضِ وجود میں آتے ہیں اور جو معنی کی ترسیل کرتے ہیں۔ساختیاتی تنقید نے اسی اصول کو ادب کے مطالعے پر لاگو کر کے یہ موقف اختیار کیا کہ فن پارے کے عقب میں بھی ایک سسٹم یا نظام مضمر ہے جس کی عمل آرائی سے فن پارے میں ایک سے زائد معانی پیدا ہوتے ہیں۔ اس نظام یا سسٹم کو ساختیات میں شعریات (poetics) کہتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ نظام ثقافتی کوڈز اور کنونشنز سے عبارت ہے۔ غرض اس میں یہ امر توجہ طلب ہے کہ شعریات کی دریافت سے معنیاتی نظام کا علم ممکن ہے۔ یہاں پر یہ بات وضاحت طلب ہے کہ سوسیئر نے نشان کا دوسرے نشان سے رشتے کو فرق کی بنیاد پر قائم کیا ہے جو ایک منفی عنصر کا متحمل ہے لیکن جب نشانات کے عمل آرا ہونے سے پارول یا گفتار کی تخلیق ہوتی ہے جو پھر معنی کی تخلیق و ترسیل کرتے ہیں تو یہ ایک مثبت عمل بن جاتا ہے۔

دریدا نے زبان کے اسی مثبت عنصر کی موجودگی سے انکار کر کے اصرار کیا کہ زبان میں افتراق کے سوا کچھ موجود نہیں ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ signifier اور signified اپنے اپنے افتراق کی وجہ سے روبہ عمل لائے جاتے ہیں اور ان میں وحدت پیدا کرنا ناممکن ہے۔ دریدا کا اصرار اس بات پر ہے کہ زبان تفریقی رشتوں سے عبارت ہے جس میں کوئی اثباتی عنصر موجود نہیں ہے۔ دریدا کے نظامِ فکر میں افتراق (differance) کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ یہ اصطلاح فرانسیسی زبان کا لفظ ہے جو انگریزی کے الفاظ Difference (فرق) اور Deferment (التوا) کے درمیان کا

لفظ ہے اور یہ بیک وقت دونوں الفاظ کے مفاہیم پر حاوی ہے۔ ژاک دریدا کے نزدیک تصورِ افتراقیت لاتشکیلی مطالعہ میں ناگزیز اہمیت کا حامل ہے جو زبان کے عناصر میں افتراق اور معنی خیزی کے عمل کو جنم دیتا ہے۔ difference کی اصطلاح کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:

"It (difference) is intentionally ambiguous (and virtually untranslatable) and derived from the French differ, meaning, to defer, postpone, delay, and also to differ, be different from."[34]

ژاک دریدا نے زبان کے افتراقی پہلو کو لاتشکیل کی اساس قرار دیتے ہوئے اسے معنی کے التوا میں معاون گردانا۔ اس کے مطابق Signifier اور Signified اپنے اپنے افتراقات ہی سے کارگر ہیں اور یہ دونوں ایک دوسرے سے مل نہیں سکتے اور مسلسل اور متواتر اپنی جگہ سے کھسکتے رہتے ہیں۔ مثلاً کسی ایک Signifier کے Signified کے تعین کے لیے جن عناصر کی ضرورت ہوتی ہے اُن کے لیے دوسروں کی ضرورت ہے اور پھر ان دوسروں کے لیے دوسروں کی، اور یہ لامتناہی سلسلہ جاری وساری رہتا ہے اور معنی مسلسل گردش میں رہتا ہے اور اس کو کسی ''مرکز'' کے تحت نہیں لایا جاسکتا۔ غرض دریدؔا کی فکر کا مرکز و

محور یہی معنوی افتراق کا کھیل ہے۔ اس کے مطابق مابعد الطبیعات تصورات اور علم وفکر کے تمام ضابطے اور قاعدے صدیوں سے معنی کے افتراق کو دباتے اور پسِ پشت ڈالتے آئے ہیں۔ اس لیے اس کی فکر کی تان تصورِ افتراق پر ہی ٹوٹتی ہے جیسا کہ گذشتہ سطور میں مرقوم ہوا ہے کہ دریدؔا کے یہاں زبان افتراق کی اہم مثال ہے اور معنوی امکانات کے روشن کرنے یا ہونے میں تفریقیت بے مثال کردار ادا کر رہی ہے۔

دریدؔا نے معنی کی موجودگی سے انکار کرتے ہوئے مغربی فلسفہ میں موجودگی کی مابعد الطبیعات (Metaphysics of Presence) کے جملہ تصورات کو استرداد فراہم کیا کیوں کہ وہ صوت مرکزیت (Phonocentrism) اور لفظ مرکزیت (Logocentrism) تھے۔ یہاں پر دریدؔا کی یہ نکتہ رسی قابل داد ہے کہ معنی کے لیے موجودگی ضروری نہیں بلکہ معنی جتنا موجودگی کے عنصر سے قائم ہوتا ہے اتنا ہی غیر موجود یا ناموجود عنصر سے بھی پیدا ہوتا ہے۔ یعنی معنی جتنا تفریقی رشتے کے حاضر عنصر سے قائم ہوتا ہے، اتنا ہی اس رشتے کے غائب عنصر سے ظہور میں آتا ہے۔ اس عمل کو ژاک دریدا معنی کا 'التوا' (Defferment) قرار دیتا ہے۔ وزیر آؔغا نے دریدؔا کے 'التوا' کے تصور کو اس طرح بیان کیا ہے:

> ''اس (دریدا) نے فرق کے علاوہ معنی کے التوا کا بھی ذکر کیا۔ ساخت شکنی کا یہ عمل گہراؤ کے اندر اترنے (بلکہ گرنے) اور مسلسل گرتے چلے جانے کا عمل ہے۔ ساخت

شکنی دراصل ہئیت کو ایک گورکھ دھندہ یعنی (Abyrinth) متصور کرتی ہے جس میں پھنسا ہوا شخص محسوس کرتا ہے کہ وہ گہراؤ کے اندر ہی اندر گر رہا ہے۔ یہ گہراؤ اصلاً معنوی سطحوں کا نیچے ہی نیچے اترتا ہوا ایک زینہ ہے۔ ہر معنوی سطح گہراؤ کے اندر معنی کی ایک اور سطح یا اتھاہ کو وجود میں لاتی ہے مگر ساخت شکنی کا عمل اس سطح کے اندر ایک Fault یا Rapture یا شگاف دریافت کر کے اسے Deconstruct کرتا ہے اور معنی لڑھک کر اس سے نچلی سطح پر چلا جاتا ہے۔ مگر ساخت شکنی کا عمل یہاں رک نہیں جاتا، وہ نچلی سطح پر پہنچ کر اسے بھی Deconstruct کر دیتا ہے اور یہ سلسلہ لامتناہی ہے۔ نہ تو معنی ہی کو آخری سطح نصیب ہوتی ہے اور نہ ساخت شکنی کا عمل ہی رکتا ہے۔،،۳۵

وزیر آغا کے اس اقتباس سے ''التوا'' کا ایک اچھا اور عمدہ تصور ذہن میں ابھرتا ہے۔ 'التوا' کے اس عمل سے مابعد جدید تصور تکثیریت واضح ہو جاتا ہے۔ درج ذیل اقتباس سے اس کی اور وضاحت ہو جاتی ہے:

"The meanings within a literary

work are never fixed and reliable, but always shifting, multifaceted and ambiguous. In literature, as in all writing, there is never the possibility of establishing fixed and definite meanings: rather it is characteristic of language to generate indifinite webs of meaning, so that all texts are necessary self-contradictory, as the process of deconstruction will reveal. There is no final court of appeal in these matters, since literary texts, once they exist, are viewed by the theorist as independent lingustic structure where authors are always 'dead'

or 'absent'.[36]

معنی کی تکثیریت کا یہ عنصر مابعد جدید تنقیدی تصورات کو پیش رو تنقیدی دبستانوں سے منفرد اور معتبر مقام کا حامل بنا دیتا ہے۔ موجودگی کے ساتھ ساتھ دریدا نے ناموجودگی سے بھی معنی کے مواخذہ کی بات کی ہے یعنی معنی جتنا حاضر سے پیدا ہوتا ہے اتنا ہی غائب سے بھی قائم ہوتا ہے۔ معنی کے غائب سے پیدا ہونے کے تصور کو دریدا اصطلاحاً Trace کہتا ہے۔ التوا اور غائب کے درمیان ایک جدلیاتی رشتہ ہے۔ دریدا نے Trace کی وضاحت ان الفاظ میں کی ہے:

"Whether in written and spoken discourse, no element can function as a sign without relating to another element which itself is not simply present. This linkage means that each element--pheneme or grapheme-- is constituted with reference to trace in it of the other elements of the sequence or the system, is

anywhere ever simply present or absent."[37]

یہاں پر ایک بات تو بہر حال طے ہو جاتی ہے کہ معنی مرکز آشنا نہیں ہو سکتا ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی مذکور ہوا ہے کہ دریدؔا نے مغربی فکر کے مابعد الطبیعاتی تصورات کو لفظ مرکزیت (Logocentrism) اور صوت مرکزیت (Phonocentrism) قرار دیا اور مغربی مابعد الطبیعات کے ان جملہ تصورات کو لفظ مرکزیت (Logocentrism) قرار دے کر رد کیا ہے۔ اس کے مطابق وہ لفظ کے معنی کی ''موجودگی'' پر قائم ہیں اور موجودگی کا تصور اس لیے قائم ہے کہ دراصل وہ صوت مرکزیت (Phonocentrism) کے شکار ہیں۔ اصل میں مابعد الطبیعات کے تصورات میں معنی کی موجودگی کو اہمیت دی گئی ہے اور چونکہ لفظ مرکزیت اور صوت مرکزیت کے تصورات کو وہ ہدفِ تنقید بناتا ہے اس لیے کہ ان سے تکلم (تقریر) کو تحریر پر فوقیت حاصل ہوتی ہے۔ دریدؔا تقریر کے مقابلے میں تحریر کو اہمیت دیتے ہیں کہ لفظ کی ''موجودگی' متکلم کے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتی ہے۔

اُردو میں پس ساختیاتی تنقید

اُردو میں یوں تو کئی ناقدین نے پس ساختیات کی تشریح و توضیح کی ہے جن میں وزیر آغا، گوپی چند نارنگ کے نام اہم ہیں۔ ان نقادوں نے سب سے پہلے اُردو کے مشہور و معروف رسائل کے ذریعہ نئے تنقیدی اور ادبی نظریات سے متعلق مباحث کو پیش کیا۔ گوپی

چند نارنگ نے ''صریر'' کراچی (پاکستان) اور ''دریافت'' لاہور (پاکستان) میں اس نوعیت کے مقالے شائع کرائے جس کی وجہ سے اُردو میں اس سمت میں انہیں بانی کار کا درجہ حاصل ہے۔ بعد میں اُن کی کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' ۱۹۹۳ء میں منصۂ شہود پر آئی جو اُردو میں نئے بحث و مباحث کا موجب بنی۔ اس اعتبار سے گوپی چند نارنگ کو اس نوعیت کے مباحث قائم کرنے میں اولیت کا مقام حاصل ہے۔ ان کے علاوہ وزیر آغا نے ''اوراق'' (جو ان ہی کی ادارت میں شائع ہو رہا تھا) میں پس ساختیات سے متعلق مقالے ادبی دنیا کو تفویض کیے۔ رفتہ رفتہ لوگ ملتے گئے اور کارواں بنتا گیا اور اس طرح وہاب اشرفی، قاضی افضال حسین، عتیق اللہ، قاضی قیصر الاسلام، ضمیر علی بدایونی جیسے ناقدین نے اس موضوع پر اپنے علمی اور ادبی نوعیت کے مقالے تعارف کے طور پر پیش کیے۔ مذکوہ ناقدین کے برعکس عہد حاضر کے نوجوان نقاد اور دانشور ڈاکٹر ناصر عباس نیّر کوئی اعتبار سے فوقیت حاصل ہے کیوں کہ انھوں نے نہایت ہی پُر مغز اور غیر معمولی فہم و فراست کے ساتھ اور انگریزی میں موجود ان موضوعات پر مباحث کو اپنی سوچ کا مستقل حصّہ بنا کر اُردو میں پیش کیا۔ ان کی تحریریں پڑھ کر قاری تنقید کے علمی وقار اور ادب فہمی کے نئے رویّوں سے خود بہ خود آگاہ ہو رہا ہے۔

حیدر قریشی کی ادارت میں جرمنی سے شائع ہو رہے آن لائن شش ماہی مجلّہ ''جدید ادب ڈاٹ کوم'' (www.jadeedadab.com) میں عمران شاہد بھنڈر نے ۲۰۰۶ء سے گوپی چند نارنگ کے خلاف محاذ کھول کر ان کی علمی اور ادبی ساکھ کو کمزور کرنے کی کوشش کی

ہے اور یہ دعویٰ کیا ہے کہ گوپی چند نارنگ نے سرقہ اور نقل کر کے ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' لکھ کر بے پناہ داد و تحسین حاصل کر لیے۔ اس طرح انہوں نے گوپی چند نارنگ کے سر سے اولیت کا تاج اتارنے کی ہر ممکن کوشش کی بلکہ اس نوعیت کے بحث و مباحثہ کے رواج کو اُردو میں ترک کرنے کا مشورہ دیا۔ انہوں نے گوپی چند نارنگ پر بغیر حوالہ کے اقتباسات ترجمہ کر کے اُردو میں لکھنے پر زبردست نوعیت کا اعتراض کیا اور کہا کہ پس ساختیات کے تحت انہوں نے جو کچھ بھی لکھا ہے وہ کرسٹوفر نورس کی کتاب سے نقل اُتار کر لکھا گیا ہے:

> ''گوپی چند نارنگ کی کتاب (ساختیات، پس ساختیات اور مشری شعریات) میں دریدا اور ردِ تشکیل پر زیادہ تر مواد کرسٹوفر نورس کی کتاب کا ہو بہ ہو ترجمہ ہے''

(بحوالہ جدید ادب ڈاٹ کوم، جولائی ستمبر ۲۰۰۷ء)

گوپی چند نارنگ کے حوالے سے بھنڈر کے ان انکشافات کو اس لیے بھی لوگوں نے درخورِ اعتنا نہیں سمجھا کیوں کہ ان سے پہلے بھی فضیل جعفری اور دوسرے حضرات نے اس طرح کے اعتراضات اٹھائے تھے۔ موخر الذکر نے دہلی سے زبیر رضوی کی ادارت میں شائع ہو رہے ''ذہنِ جدید'' میں ''ساختیاتی کباب میں ردِ تشکیل کی ہڈی'' کے نام سے مضمون شائع کرا کے یہ باور کرانے کی کوشش کی ہے اُردو میں ان نئے نظریات کی گنجائش نہیں ہے، اگر ہے بھی تو اُس کے لیے ابھی تک کوئی منضبط طریقہ وضع نہیں کیا گیا۔ عمران شاہد بھنڈر، چودھری

محمد نعیم، فضیل جعفری جیسے لوگوں کے اعتراضات کا جواب دینے کے لیے نوجوان اور صاحبِ نظر نقاد ڈاکٹر مولا بخش نے ''جدید ادبی تھیوری اور گوپی چند نارنگ'' لکھ کر جواب دینے کی ہر ممکن کوشش کی ہے۔ انہوں نے ۲۰۱۰ء میں اس کتاب کو پہلی بار سامنے لایا اور ۲۰۱۳ء میں اضافہ کے بعد دوبارہ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی سے شائع کرایا۔ چلتے چلتے اس کتاب کے مشتملات پر ایک طائرانہ نظر ڈالتے چلیں:

فصل اول	:	ادبی صورتِ حال
فصل دوم	:	تھیوری اور اس کا اطلاق
فصل سوم	:	مابعد جدید تنقید کی اہم ترجیحات
فصل چہارم	:	ثقافتی مطالعات
فصل پنجم	:	فکشن شعریات کی جستجو اور گوپی چند نارنگ
فصل ششم	:	نثر نارنگ کی اسلوبی منطق
فصل ہفتم	:	معترضینِ نارنگ پر ایک نظر

بعض لوگوں نے ڈاکٹر مولا بخش اور جاوید حیدر جوئیہ (جس نے جدید ادب ڈاٹ کوم میں گوپی چند نارنگ پر سرقے کے الزام کو غلط ثابت کیا) کے جوابات کو سخن فہمی سے زیادہ غالبؔ کی طرف داری پر محمول کیا۔ راقم الحروف کا خیال ہے کہ اگر مولا بخش یا جاوید حیدر جوئیہ معترضینِ نارنگ کا جواب نہیں دیتے پھر بھی موخرالذکر نے اپنی کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' کے دیباچے میں واضح طور پر لکھا ہے کہ:

''نئی تھیوری کے زمین و آسمان اس قدر وسیع ہیں کہ تمام جہات کا جائزہ لینا نہ میرے امکان میں تھا نہ میں اس کی اہلیت رکھتا ہوں۔ البتہ مبادیات کو اس طرح سمجھنے کی کوشش ضرور کی گئی کہ اساسی کڑیاں اور تدریجی ارتقا بھی نظر میں رہے اور بنیادی نکات اور بصیرتیں بھی صاف صاف سامنے آجائیں۔ مجھے اپنی بے بضاعتی کا احساس ہے۔ میری اگر کوئی حیثیت ہے تو افہام و تفہیم کے رابطۂ محض کی، اور واضح رہے کہ یہ افہام و تفہیم بھی فقط اُس موضوعی حد تک ہے جہاں تک میں ڈسکورس کو سمجھ سکا ہوں اور پیش کر سکا ہوں۔اس بارے میں حتمیت کا کوئی دعویٰ فعلِ عبث ہوگا۔''

اس اقتباس سے اُن تمام اعتراضات کا جواب فراہم کیا جا سکتا ہے جو فاضل مصنف پر وقتاً فوقتاً عائد کیے گئے تھے۔ ویسے بھی اُردو میں نئی فکریات کے مباحث ناپید تھے، پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنی فکری جستجو سے شمع جلا کر اُردو سے تعلق رکھنے والے لوگوں کو نئی بصیرت سے روشن کیا اور کئی انگریزی کتابوں کا پیہم مطالعہ کیا۔اس میں اُن سے چوک بھی ہوسکتی ہے اور غیر معمولی نوعیت کی کارکردگی کا مظاہرہ کرنے پر ان کی اس چوک کو فراموش کرنے کے کافی امکانات موجود ہیں۔

پس ساختیات کی طرف اُردو میں مجموعی طور پر بہت کم ناقدین ملتفت ہوئے ہیں اور باقی لوگوں نے آنکھ بند کر کے اور قسمیں کھا کر ان مباحث کو مَس نہیں کیا کیوں کہ یہ مسلسل اور انتہائی توجہ چاہتے ہیں یعنی کہ عام ادیب یا ناقد اس کوچے میں بھٹک بھی سکتا ہے۔ اس وقت کا منظر نامہ بدل گیا ہے اور کئی ناقدین لاتشکیل کے حوالے سے نظریاتی مضامین کے علاوہ اطلاقی مثالیں بھی پیش کر رہے ہیں۔ اس اعتبار سے پس ساختیات اُردو میں آنے والے تنقیدی مباحث کی کلید ہوگی۔

(۲) نئی تاریخیت

مابعد جدید تنقیدی منظرنامے میں نئی تاریخیت کا نظریہ ایک منفرد تنقیدی رویہّ کے طور پر سامنے آیا جو کئی معنوں میں دوسرے ہم عصر تنقیدی نظریات سے مختلف بھی ہے اور متضاد بھی۔ نئی تاریخیت اپنی فطرت میں ادبی متون اور تاریخ وثقافت کی ہم آہنگی پر مُصر ہے جبکہ مابعد جدیدیت کے تحت سامنے آنے والے تنقیدی نظریات یا تو متن کی خودمختاریت اور خودکفالت پر اصرار کرتے ہیں یا قاری کے تفاعل پر اپنی تنقیدی عمارت تعمیر کرتے ہیں۔ متن کی خودکفالت اور اس کے خود مکتفی ہونے پر نئی تنقید اور روسی ہئیت پسندی نے اہم دلائل پیش کیے اور انہی پر اپنے اپنے تنقیدی دبستان قائم کیے، اسی طرح ادبی متن کو از سرِ نو دریافت کرنے اور اسے زندگی کی حرکت اور حرارت سے مملو کرنے کا سہرا قاری اساس تنقید کے سر ہے۔ ساختیاتی تنقید نے ادب اور ثقافتی انسلاکات کے باہمی تعلق کو اجاگر کرنے کی مختلف النوّع کوششیں کیں اور ادب کی شعریات کی جستجو پر زور دیا، بین المتونیت جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، کی اساس بھی متن پر ہی ہے۔ یہاں پر یہ واضح کرنا ضروری بن جاتا ہے کہ نئی تاریخیت کے موئدین اس کو تھیوری بنانے کے لیے تیار نہیں ہیں۔ ’’۱۹۸۷ء میں گرین بلاٹ نے Towards a Poetics of Culture کے عنوان سے مدلّل مضمون

لکھا جواب تک نئی تاریخیت کی بنیاد چلا آیا ہے۔اس میں گرین بلاٹ نے بالوضاحت بحث کی کہ ''نئی تاریخیت'' نہ تو کبھی تھیوری تھی اور نہ ہی اس کو تھیوری بنانا چاہیے:

"New Historicism never was and never should be a theory".[38]

گرین بلاٹ نے نئی تاریخیت کو تھیوری بنانے کی مخالفت اس لیے کی کہ نئی تاریخیت نے نظری مباحث قائم کر کے تھیوری کی شکل اختیار کرنا چاہی تھی اور بیشتر مفکرین کے نزدیک اس کو باضابطہ اور باقاعدہ طور پر ایک تھیوری کے بطور پیش کرنے کی ضرورت تھی۔

مابعد جدیدیت جس کی چھتر چھایا میں نئی تاریخیت نے اپنا سفر شروع کیا، کی ایک اہم بلکہ منفرد خصوصیت یہ ہے کہ یہ کسی بھی نظریہ کو حتمی اور واحد متصور نہ کر کے تکثیریت (pluralism) پر اصرار کرتی ہے جس کے طفیل ہر کسی قسم کے نظریے کو پنپنے اور بال و پر پھیلانے کا موقع میسر آیا۔مختلف اور متنوع نظریات کے ساتھ ساتھ نئی تاریخیت نے بھی اپنا تار و پود تیار کرنا شروع کر دیا۔ ہر چند کہ اس کے موئدین نے اس کو تھیوری بنانے کی مخالفت کی لیکن یورپ اور امریکہ میں اس کو ادبی مطالعات میں اس طور سے برتے جانے کی روایت قائم ہوئی کہ ادبی اور ثقافتی منظر نامے پر یہ تھیوری کی صورت میں نمو پذیر ہوئی۔اور اس طرح آج ''نئی تاریخیت (New Historicism) پسِ جدید فکر کا اہم مظہر اور تھیوری ہے۔''[۳۹]

جیسا کہ ذکر ہوا ہے کہ نئی تاریخیت نے مابعد جدید ثقافتی صورت حال

(Post-Modern Cultural Condition) کے دور میں اپنے فکری وجود کو منوالیا لیکن اس کے پس پشت وہ ردعمل بھی موجزن تھا جو نئی تنقید، ہیتی تنقید اور ساختیات کے غیر تاریخی رویے سے نمو پذیر ہوا۔ نئی تنقید اپنی فطرت میں غیر تاریخی ہے اور یہ بات بھی تاریخی حقائق کی روشنی میں بالکل صحیح اور واضح ہے کہ ہیئتی تنقید نے روس میں ادبی مطالعات کو تاریخی حوالوں کے تابع قرار دینے اور ادب کو حد سے زیادہ تاریخ کا دست نگر متصور کرنے کے ردعمل میں برگ و بار لائے لیکن ساختیات تاریخ کے یکسر استرداد کی داعی نہیں ہے۔ ساختیات کے بنیاد گذار فرڈیننڈ ڈی سوسئیر نے ادبی مطالعہ کے دو طریقے یک زمانی مطالعہ (synchronic) اور دو زمانی مطالعہ (diachronic) پیش کیے۔ اوالذکر کسی مخصوص عہد میں ایک ادبی متن میں مستور اس نظام (جو ساختیات کی زبان میں لانگ اور ادب میں شعریات کے نام سے موسوم ہے) کو دریافت کرنے کی کوشش کرتا ہے جو اس متن کے مختلف اور متنوع خصوصیات کا ضامن ہوتا ہے۔ اس نظام کے مندرجات کے تحت معانی و مفاہیم کی تشکیل کے اصول مقرر ہوتے ہیں۔ یہ اصول وضوابط ایک مخصوص ثقافت کے اندر تشکیل پاتے ہیں اور تغیر پذیر ہوتے ہیں۔ اس لیے یہاں پر تاریخ کے مقابلے میں ثقافت پر توجہ مرتکز ہوتی ہے۔ جبکہ دو زمانی مطالعہ کی رُو سے کسی شئے کا عہد بہ عہد جائزہ لے کر تاریخی واقعات کا انفرادی سطح پر ادراک کیا جاتا ہے۔ اس طرح دو زمانی مطالعہ کی اساس تاریخی ہے۔ یہاں پر یہ طلسم زور سے ٹوٹتا ہوا نظر آتا ہے کہ ''نئی تاریخیت نئی تنقید اور ساختیات کے غیر تاریخی نظریات کے ردعمل میں سامنے آئی''۔ [۴۰] جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے کہ ''نئی

تاریخیت'' ضرور نئی تنقید کے ردعمل میں ظہور پذیر ہوئی لیکن ساختیات کے ردعمل میں سامنے نہ آنے کے کافی وشافی دلائل موجود ہیں جس میں ''یک زمانی مطالعہ'' کو پیش کیا گیا ہے۔ گوپی چند نارنگ ''نئی تاریخیت'' کے وجود میں آنے کے وجوہ اس طرح بیان کرتے ہیں:

> ''ساٹھ کی دہائی میں ساختیات اور اس کے بعد پس ساختیات کا نظریاتی وار نیوکریٹسزم پر ہی تھا جس کی بنیادیں بورژوا انفرادیت پرستی پر قائم تھیں۔ ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر نے ادب کی معنی خیزی کے عمل میں ثقافت کے تفاعل کی راہ تو کھول دی لیکن چونکہ نوعیت کے اعتبار سے یہ مطالعات Diachronic نہ ہوکر Synchronic یعنی یک زمانی تھے، اور ردِ تشکیل (Deconstruction) کا انحصار فقط متنیت پر تھا، چنانچہ نیوکریٹسزم اور ردِ تشکیل سمیت ان تمام رویّوں کے خلاف جو فقط زبان یا فقط لسانیت یا فقط متنیت پر زور دیتے ہیں، رفتہ رفتہ ایک بغاوت رونما ہوئی اور نتیجتاً ادبی مطالعہ کا جو نیا طور سامنے آیا، اس کو نئی تاریخیت (New Historcism) کے نام سے جانا جاتا ہے''۔[۱۴]

مذکورہ اقتباس میں فاضل مصنف نے ساختیات اور پس ساختیات سے پیدا شدہ رد اعمال کو ''نئی

تاریخیت'' کا شانِ نزول بتایا لیکن یہ بات بھی محلِ نظر رہے کہ ساختیات (جیسا کہ بتایا گیا ہے) تاریخ کی نفی نہیں کرتی ہے۔اس طرح نئی تاریخیت کے معرضِ وجود میں آنے کے مختلف اور متضاد بیانات ملتے ہیں۔

''نئی تاریخیت'' پر مفصّل اور مدلّل انداز میں بحث و تمحیص شروع کرنے سے پیشتر ''تاریخیت'' پر بات کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے:

تاریخیت: ایک اجمالی جائزہ

تاریخیت کا تعلق تاریخ سے ہے لیکن یہ تعلق اپنی نوعیت اور ماہیت کے اعتبار سے تاریخ کے کچھ ہی پہلوؤں کی گرہ کشائی کرتا ہے۔تاریخیت اپنی فطرت میں تاریخ نہیں ہے اور نہ تاریخی واقعات کا بیان بلکہ یہ تاریخ پڑھنے، پڑھانے اور سمجھنے سمجھانے کے اصول وقواعد کو محتوی ہے۔اس طرح بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ تاریخ کی مطالعاتی حکمت عملیوں پر دال ہے۔غرض تاریخیت تاریخ کی تفہیم اور اس کی تعبیر کا ایک paradigm ہے جو مخصوص زمانی اور مکانی تناظر میں واقعات کو پیش کرتی ہے:

"Historicism is the belief that an adequate understanding of the nature of anything and an adequate assessment of its value

are to be gained by considering in its terms of the place it occupied and the role it played within a process of development." 42

تاریخیت نے ایک اہم نکتہ ابھارا ہے کہ تاریخی واقعات اپنے اپنے عہد کے سیاسی اورسماجی قوتوں کی وجہ سے رونما ہوتے ہیں۔ یہ طاقت کسی سیاسی یا مذہبی، معاشرتی یا اقتصادی آئیڈیالوجی کی مدد سے کسی شعبۂ علم پر حاوی ہو جاتی ہے جو آگے چل کر دیگر علوم وفنون کے اصول وضوابط اوراقدار و ماہیئت کے متعین کرنے میں نمایاں کردار ادا کرتے ہیں۔ تاریخیت کے ارتقائی سفر میں مارکسی فکر نے اسے شدت سے متاثر کیا۔ برطانیہ میں ہیگل، گوئٹے اور کارل مارکس کے مدلولات تاریخیت پر حاوی ہو گئے۔ اور بعد میں جدلیاتی تاریخیت (Dialetical Historicism) کا تصور ابھر کر سامنے آیا جس کے مطابق تاریخ دائمی طور پر متحرک، تغیر پذیر اور ارتقائی سفر میں ہے۔ بحیثیت مجموعی تاریخیت کے دو مرکزی اصول قرار پائے:

''اول یہ کہ تاریخیت ایک منہاجیاتی اصول (Methodological Principle) ہے جو کسی مظہر یا واقعے کو اس کے زمانی تناظر میں سمجھتا اور اس کی

تعبیر کرتا ہے۔ دوم تاریخیت ہر واقعے کو (سماجی وثقافتی)
کُل کی نسبت سے سمجھتی ہے اور اسے کُل (کی تشکیل) کا
ایک مرحلہ گردانتی ہے۔ جس میں اس واقع نے کوئی مخصوص
کردار ادا کیا اور اپنی مخصوص قدر و معنویت قائم کی۔'' ۴۳

اس طرح تاریخیت مطالعے کا ایک اہم بلکہ منفرد طور سامنے آیا جو نہ صرف تاریخی متون کی تفہیم یا اُن کی تعبیر میں معاون و مددگار ثابت ہوتا ہے بلکہ دیگر علوم بھی اس کی مدد سے اپنے اقدار و ماہئیت کا تعین کرتے ہیں اس ضمن میں جرمن مفکرین کی علمی کاوشوں کو فراموش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ جن کے نزدیک تاریخیت صرف تاریخ ہی کو محیط نہیں ہے بلکہ مجموعی طور پر سارے سماجی اور ثقافتی علوم اس کے دائرہ اثر سے فرار حاصل نہیں کر سکتے ہیں۔

یہاں پر ایک بات کا اظہار مقصود ہے کہ جب یورپ میں تاریخیت ایک زاوئیہ نظر کی حیثیت سے متعارف ہوئی تو اس وقت وہاں پر سائنسی رجحانات کا بول بالا تھا کیونکہ ماضی قریب تک نیوٹن اور دیگر سائنسدانوں کے سائنسی انکشافات اور ایجادات نے ہر شعبۂ علم میں سائنس کی عینک لگا کر دیکھنے کے رجحان کو تقویت پہنچائی تھی۔ اس دوران ولیم ڈلتھے (William Dilthey) اور ہنرخ رکرٹ نے اپنی علم و آگہی کا مظاہرہ کر کے یہ باور کرایا کہ سائنسی اصول و نظریات کا اطلاق ہر شعبۂ علم پر نہیں ہوسکتا۔ کیونکہ سائنسی اور سماجی وثقافتی علوم (بالخصوص تاریخ) میں مشابہت کے کم اور مغائرت کے زیادہ عناصر موجود ہیں۔ انھوں نے تاریخ اور سائنس کے مابین افتراقات کو اس طرح نشان زد کیا ہے:

۱۔ سائنس اپنی فطرت میں مادہ (matter) پر منحصر ہے جبکہ تاریخ حالات وواقعات کے اظہار کے لیے انسانی ذہن وضمیر کے تابع ہے۔ یہاں پر ''محسوس'' اور ''غیر محسوس'' کو بھی بطورِ وضاحت پیش کیا جا سکتا ہے۔

۲۔ سائنس کی تفہیم وتوضیح میں اصولوں کی قطعیت اور معروضیت کو ملحوظ رکھنا پڑتا ہے جبکہ تاریخ سمجھنے اور سمجھانے کے اصول امتدادِ زمانہ کے ساتھ ساتھ تغیر وتبدل سے آشنا ہو جاتے ہیں۔

غرض سائنسی اصول کتنے ہی مبنی بر صداقت ہوں سماجی علوم (تاریخ) کی تفہیم میں قطعی طور پر ممد ومعاون ثابت نہیں ہو سکتے۔ فکری اساس کے بطور تاریخیت جب اپنی پہچان بنانے لگی تو اس کے منہاجیات کو دیگر علوم میں بھی برتا جانے لگا جہاں مرکزی ڈسکورس ''تاریخ'' تھا۔ اُردو میں ناصر عباس نیّر، گوپی چند نارنگ اور عتیق اللہ نے تاریخیت کے ضمن میں ادب اور تاریخ کے باہمی رشتے پر بحث کی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے ''تاریخیت'' کی اصطلاح کو تاریخ متصور کر کے برتا ہے۔ یہ ان ناقدین کی اپنی مطالعاتی ترجیحات ہیں جن کی وجہ سے ان کے یہاں خیالات میں تنوع اور اختلاف پائے جاتے ہیں جسے ادب کے فروغ کے ضمن میں مثبت پیش رفت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

اُردو میں تاریخیت سے متعلق عتیق اللہ اور گوپی چند نارنگ نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے، اولاالذکر نے تاریخیت کو ادب اور تاریخ کے باہمی رشتوں کے ضمن میں برتا ہے جب کہ گوپی چند نارنگ نے بھی تھوڑے بہت فرق کے ساتھ اس کو ادب فہمی کے لیے

استعمال کیا ہے۔البتہ دونوں کے زاویہ ہائے نظر میں اختلاف کی بو بھی آتی ہے۔وہ یہ کہ عتیق اللہ نے تاریخیت کو ادبی مطالعہ کا ایک طور مقرر کرلیا ہے جب کہ گوپی چند نارنگ نے ادب کی تخلیق میں تاریخ کے کردار کو مسترد کردیا ہے اور اسے تخلیق کار کی انفرادی قوت کا نتیجہ قرار دیا ہے۔گوپی چند نارنگ نے ادب کے intrinsic نظریہ کی بنیاد پر مطالعہ کو اہم گردانا ہے جب کہ عتیق اللہ نے تاریخیت کے extrinsic زاویہ کو اپنانے پر زور دیا ہے۔اس کے نزدیک ادب تاریخی قوتوں اور سماجی کرداروں کی تخلیق ہے۔ناصر عباس نیّر نے تاریخیت کو تاریخ کی فلسفیانہ بصیرت کا نام دیا ہے۔اس کے لفظوں میں تاریخیت ''تاریخ'' نہیں ہے لیکن تاریخ سے باہر بھی نہیں ہے۔

نئی تاریخیت

جیسا کہ گزشتہ سطور میں بتایا جاچکا ہے کہ ''نئی تاریخیت'' مابعد جدیدیت کے دور میں اپنی شناخت قائم کرنے میں کامیاب ہوئی۔''نئی تاریخیت'' کی اصطلاح کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے تاریخیت کے مرکزی تعقلات پر گفتگو کی گئی ہے جس کا واضح اور متعینہ مقصد یہ تھا کہ ''نئی تاریخیت'' کے مندرجات پر بہ آسانی روشنی ڈال کر اس کے تفکیری رویے ظاہر ہوسکیں۔

نئی تاریخیت کے ضمن میں ادب اور تاریخ کے باہمی تعلق کو مناسب اہمیت حاصل ہے بلکہ نئی تاریخیت کے مرکزی تعقلات اس 'تعلق' کی تفہیم کے بغیر نامکمل ہیں۔ویسے بھی

ادب اور تاریخ کا رشتہ نہایت ہی قدیم ہے۔ کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ ان کا رشتہ اتنا ہی قدیم ہے جتنے کہ یہ دونوں مگر ادب اور تاریخ کی ہم بستگی کا کوئی منضبط تصور سامنے نہیں آیا۔اس کی کئی وجوہات ہیں مثلاً ادب کو کبھی تاریخ سے برتر قرار دیا گیا تو کبھی تاریخ کے سر پر اولیت کا تاج رکھا گیا۔مختلف مفکرین نے اپنے اپنے اندازِ نظر کے حوالے سے ادب اور تاریخ کے آپسی رشتے کو ظاہر کیا ہے۔سامنے کی بات ہے کہ ادب کو انسانی اعمال اور افعال یا انسانی رنگ کی شکست و ریخت اور نشیب و فراز کی داستان کے بطور پڑھا جاتا ہے۔اس حوالے سے ادب انسانی زندگی کی تاریخ کا ناگزیر حصہ قرار پاتا ہے لیکن ادب اور تاریخ کا رشتہ اتنا سیدھا سادا نہیں جتنا دکھائی دیتا ہے اور ان کا باہمی تعلق اکہرا نہیں بلکہ متعدد اور متنوع تاریخی، سماجی اور ثقافتی انسلاکات کا مرہون ہے۔غرض ان کا تعلق باہمی اثبات و نفی کے راستے پر گامزن ہے۔ادب میں تاریخی حالات، حالاتِ محض کے طور پر نہیں آتے۔ادب تاریخ کا آئینہ ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا، ادب میں تاریخ کی نبض چلتی دکھائی دیتی بھی ہے اور نہیں بھی۔ادب اور تاریخ کا رشتہ بعضوں کے نزدیک سیدھا سادا، براہِ راست اور دو اور دو چار کا ہے اور بعضوں کے نزدیک اتنا پیچیدہ اور گہرا کہ ادب تاریخ کا ترجمان نظر آتا بھی ہے اور نظر نہیں بھی آتا۔یا ادب روحِ عصر کی نمائندگی کرتا بھی ہے اور نہیں بھی کرتا۔''[۴۴] یہاں پر ادب اور تاریخ کے تغیر پذیر تعلق کی سب سے اہم وجہ یہ ہے کہ امتدادِ زمانہ میں تاریخ اور ادب کے اقدار، معنویت، تفاعل کے تصورات تغیر و تبدل کے ناگزیر طوفان سے خود کو نہ بچا پائے ہیں۔علامہ اقبالؔ نے وقت کی حرکت پذیری کے حوالے سے نہایت ہی بلیغ اشارہ کرتے ہوئے کہا ہے

کہ ے

سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں

ثبات اک تغیّر کو ہے زمانے میں

ادب اور تاریخ کے مطالعہ میں زمانہ قدیم سے دو تنقیدی رویّے موجود رہے ہیں۔ ایک ادبی مطالعات میں تاریخی اور سماجی تناظر کو ملحوظِ نظر رکھنے پر مصر ہے جبکہ دوسرا ادب پاروں کی خودمختاریت اور خود مکتفی ہونے پر دالالت کرتا ہے۔ اس ضمن میں افلاطونؔ اور اس کے شاگرد ارسطوؔ نے اپنے اپنے طور پر تاریخ اور ادب کے باہمی تعلق پر نہایت ہی فکر انگیز خیالات پیش کیے ہیں۔ افلاطونؔ نے نظریہ نقل (mimeses) کے تحت ادب کو تاریخ کے تابع کر کے موخرالذکر کو ہی ادب کی تخلیق وتہذیب کا اہم وسیلہ قرار دیا۔ افلاطون کے اس نظریہ سے آگے چل کر کئی تنقیدی دبستانوں کا ظہور ہوا۔ جن میں مارکسی تنقیدی دبستان ممتاز مقام کا حامل ہے۔ افلاطون کے شاگرد ارسطو نے کئی جگھوں پر اپنے استاد (افلاطون) کے افکار کی تائید بھی کی اور تردید بھی۔ ادب اور تاریخ کے ضمن میں ارسطو نے افلاطون کے برعکس ادب کے خود مختار اور خود مکتفی وجود کا اعلان کر کے تاریخ کے تسلط سے ادب کو نجات دلائی۔ ارسطو کے اس نظریہ نے امتدادِ زمانہ کے ساتھ ساتھ ادبی تنقید کی روایت میں ہیئتی اور نئی تنقید کے دبستانوں کو بلواسطہ طور پر وجود بخشا لیکن ان دو مفکرین کے وضع کردہ تنقیدی ضابطوں کے درمیان ایک ایسا تنقیدی رویّہ پروان چڑھتا رہا جس نے ادب کو کلی طور پر تاریخ سے الگ نہیں کیا اور نہ ہی ادب کو تاریخ کا دست نگر متصور کیا۔ اس تنقیدی روش کا نام نئی تاریخیت ہے جو پس

ساختیاتی فکر میں بھی نہاں اور عیاں ہے۔

یوں نئی تاریخیت نے اپنا تار و پود ادب اور تاریخ کے باہمی تعلق پر استوار کیا ہے لیکن یہ تعلق کس نوعیت کا ہے اور اس کی ترجیحات کیا کیا ہیں؟ نیز ان دو کے تعلقات سے کس طرح کے تصورات ابھر کر سامنے آتے ہیں؟ نئی تاریخیت ادب کو اس کے خارجی منظر نامے سے منسلک قرار دیتی ہے مگر یہ ادب اور خارج یا تاریخ میں براہ راست اور سیدھے سادے رشتے کی قائل ہرگز نہیں۔ اس کی رو سے ادب سماجی صورت حال اور تاریخی قوتوں کا صاف اور سچا عکس نہیں۔ نئی تاریخیت ادب اور تاریخ اور ان دونوں کے ربط باہم کے اُن تصورات کی حامل ہے، جو ساختیات اور پس ساختیات نے دیئے ہیں۔ نئی تاریخیت میں ادب اور تاریخ دونوں متن اور ڈسکورس ہیں اور یہی حقیقت دونوں کو ایک ناگزیر منطقی رشتے میں باندھتی ہے''۔[۴۵] یہاں پر اس بات کا بیان لازم ہے کہ نئی تاریخیت ادب اور تاریخ کے ان رشتوں کو اجاگر کرتی ہے جو سیدھے سادے ہیں اور نہ گہرے بلکہ ان رشتوں کی نوعیت تہہ در تہہ، عکس در عکس اور عمل در عمل ہوتی ہے۔ یہ (نئی تاریخیت) واقعی ادب کی تفہیم اور قرأت کا ایک بالکل منفرد اور جدید نظام ہے۔ اس میں کلام نہیں کہ نئی تاریخیت کے رویوں سے ادب اور تاریخ و ثقافت کے رشتوں کی نئی گرہیں کھل گئیں اور ادبی مطالعات کا ایک نیا طور ہاتھ آیا۔''[۴۶] اس قول کی تائید عتیق اللہ کے یہاں بھی نظر آتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں ''نو تاریخیت قرأت کا ایک خاص طریقہ ہے۔ جس کا اصرار متن کے نہایت غائر مطالعے پر ہے۔ نو تاریخیت یہ بتاتی ہے کہ کسی بھی فن پارے کو کس طرح پڑھنا چاہیے اور دیگر متون جیسے اقتصادیات، طبی

دستاویزات اور قانونی کتابچوں وغیرہ کے علاوہ متنی سیاقات کی روشنی میں اس کی تفہیم کیسے کی جاسکتی ہے''۔[47] عتیق اللہ نے نئی تاریخیت کی جو تعریف کی ہے اس سے کئی سطحوں پر اختلاف کیا جاسکتا ہے۔اس سے پہلے ناصر عباس نیّر نے نئی تاریخیت کی جو وضاحت کی ہے وہ ادب اور تاریخ کے مابین ان تصورات کی حامل ہے جو ساختیات اور پس ساختیات نے پیش کیے ہیں جبکہ ''نئی تاریخیت'' کے بنیادی نکتے صرف دو ہیں۔اول یہ کہ کسی فن پارے کا مصنف اپنے زمانے کے بااقتدار طبقے کے خلاف کوئی موقف اختیار کرتا نظر آتا ہے کہ نہیں؟ یعنی کیا مصنف اپنے زمانے کی سرمایہ دار اور غیر انقلاب پسند طاقتوں کی آرا کا محکوم تھا یا اپنی آزادرائے بھی رکھتا تھا؟ اور دوسرے یہ کہ کیا مصنف نے یہ رویہ شعوری طور پر اختیار کیا ہے، یا مصنف کے ارادے کے بغیر یہ رویہ اس کے فن پارے میں جھلکتا ہے؟ لہٰذا ''نئی تاریخیت'' کسی فن پارے کو اپنے زمانے کا پابند لیکن جدید تصورات کا حامل قرار دینا چاہتی ہے۔''[48] شمس الرحمان فاروقی، ناصر عباس نیّر، گوپی چند نارنگ اور عتیق اللہ کے یہاں تاریخیت کی توضیح وتعریف مختلف اور متنوع انداز میں ضرور ملتی ہے لیکن ان سب کے بیان میں یکسانیت کی ایک فضا بھی سانس لیتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔یوں ہر ایک کی وضاحت اور تعریف میں ادب اور تاریخ کے رشتے کے کسی نہ کسی پہلو کو اجاگر کیا گیا ہے۔

جیسا کہ گذشتہ سطور میں مرقوم ہوا ہے کہ نئی تاریخیت نے اپنا تار و پود مابعد جدیدیت سے تیار کیا اسی لیے یہ بھی مابعد جدیدیت کی طرح کسی واحد نظریے اور کسی تصور کی مرکزیت (Centralization) کے سخت خلاف ہے۔مابعد جدیدیت نے ہر طرح کے نظریات کو

اپنانے پراصرار کیا ہے جس سے ان نظریات کے مابین بے ربطی اور عدم تسلسل ابھر آتا ہے۔ نئی تاریخیت نے کسی ایک عہد کی تاریخی صورت حال کا جائزہ لے کر اس کے مختلف واقعات کو الگ الگ اور بے ترتیبی کے انداز میں پیش کیا ہے۔اس طرح نئی تاریخیت کولاژ (Collage) کی مانند ہے جس میں بے ربطی، بے ترتیبی اور ناہمواری ایک عیب نہیں بلکہ ہنر ہے۔''نئی تاریخیت (اور مابعد جدیدیت بھی) کو اگر کولاژ (Collage) کا نام دیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔کولاژ آرٹ کی وہ صورت ہے، جس میں کسی سطح پر مختلف اور متنوع اشیا (جیسے کپڑا، کاغذ وغیرہ) کو بے ترتیبی اور ناہمواری کے ساتھ چپکا دیا جاتا ہے۔یہ عمل علامتی معانی کا حامل ہوتا ہے۔یعنی مختلف اور غیر متجانس اشیاء (heterogeneous) میں عدمِ ربط اور عدمِ تسلسل کو ابھارا جاتا ہے۔ وحدت اور یکجائی کی نفی اور کثرت اور بے ربطی کا اثبات کیا جاتا ہے۔۔نئی تاریخیت کا مکتب ایک عہد کی تاریخی صورت حال کو کولاژ کی مانند قرار دیتا ہے جس میں مختلف اور متنوع ڈسکورس کارفرما ہیں، جن کے درمیان رشتہ علت و معلول کا نہیں، بے ربطی کا ہے اور جو''عدم تسلسل'' کی ڈور سے بندھے ہیں اور جس طرح کولاژ کے عناصر میں بے ترتیبی اور بے ربطی non-sense نہیں بلکہ ایک علامت ہوتی ہیں، اسی طرح نئی تاریخیت مختلف اور بظاہر غیر متجانس ڈسکورس کو ایک دوسرے کے متوازی رکھتی ہے۔تو ان کی علامتی معنویت کی جستجو کرتی ہے۔''[۴۹] جس طرح مابعد جدیدیت میں متن کا معنی اس کے مرکزی معنی سے ماورا ہوتا ہے اسی طرح نئی تاریخیت بھی تاریخی متن کے مرکزی ہونے پر مشکوک ہے۔اس کا اصرار ہے کہ تاریخی متن کے معنی ایک نہیں بلکہ کئی ہیں۔

یہاں پر ''کئی'' کی وجہ سے تاریخی واقعات میں بے ترتیبی، بے ربطی، عدمِ تسلسل اور ناہمواری کی فضا سے مصافحہ اور مکالمہ ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی تاریخیت ادبی متون اور تاریخی متون کو یکساں درجہ سے سرفراز کرتی ہے۔ الغرض ''نئی تاریخیت'' ایک عہد کے کسی ادبی متن کو اس عہد کے کسی بھی متن کے متوازی رکھتی اور دونوں میں کارفرما مشترک ''حکمت عملیوں'' کو نشان زد کرتی اوران کا تجزیہ کرتی ہے''۔۵۰ نئی تاریخیت اپنے دائرہ کار میں ادبی متن اور اُس عہد کے ثقافتی اور تہذیبی matrix کے باہمی روابط کو نشان زد کرتی ہے جس عہد میں وہ ادبی متن تخلیق ہوا ہے۔ اس ضمن میں سماجی، جمالیاتی، سیاسی اور مذہبی اقدار و روایات کا تذکرہ ضروری ہے جو اپنے اجبار سے اپنے عہد کے متن کی آئیڈیالوجی پر حاوی ہوتے ہیں۔ اس طرح کے متن لوئی مونٹروس کے مطابق Enduring Texts کے نام سے پکارے جاتے ہیں۔

نئی تاریخیت کی باقاعدہ ابتدا شمالی امریکہ کی کیلی فورنیا یونیورسٹی میں اسٹیفن گرین بلاٹ (Stephen Greenblatt) کی تحریروں سے ہوئی۔ اور نئی تاریخیت کی اصطلاح انہوں نے ۱۹۸۲ء میں رسالہ Genre میں استعمال کی۔ اس طرح گرین بلاٹ اس مکتب فکر کے سب سے بڑے شارح اور بنیاد گزار ہیں۔ ان کے رفقائے کار میں جوناتھن گولڈ برگ (Jonathan Goldberg)، لوئیس مونٹروس (Louis Montrose) اور لیونارڈ ٹینن ہاؤس (Leonard Tennen House) کے اسمائے گرامی انتہائی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان کی مشترکہ مساعی نے ادب کے بارے میں

اب اس عرفان کو عام کر دیا ہے کہ ادب کو اس وقت تک نہیں سمجھا جا سکتا جب تک اس کے زمانے کے مخصوص ثقافتی طریقوں اور متون اور ان سے ادب کے پیچیدہ رشتوں کے عمل در عمل کو نظر میں نہ رکھا جائے،،[۵۱] ان کا کہنا ہے کہ ثقافتی مظاہر ادبی متن کی تخلیق پر اثر انداز ہوتے ہیں لیکن اثر اندازی اور اثر پذیری کا یہ عمل نہایت ہی پیچیدہ اور تہہ در تہہ ہے۔ وہ اس بات پر مصر ہیں کہ ادب تاریخ کا آئینۂ محض نہیں بلکہ ادب میں ہمیشہ ایک ساتھ کئی کئی رویّے اور عناصر موجود ہوتے ہیں۔ اسی لیے ان کا یہ اصرار صحت مند نظر آتا ہے کہ ادب اپنے دور کے مروّجہ اقدار و ضوابط کے ساتھ سیدھا سادا نہیں بلکہ پیچیدہ اور تہہ در تہہ رشتہ رکھتا ہے جو آپس میں مل کر ایک عہد کی تاریخ مرتب کر سکتے ہیں۔

نئی تاریخیت سے وابستہ نقاد ادبی متن کے تجزیے سے اس متن کے مصنف کی ذہنی ترجیحات اور تعصّبات، عقائد و نظریات، اقدار و روایات اس کی کمزوریوں اور کامرانیوں کے اتھاہ ساگر تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ ان کا دعویٰ ہے کہ ایک ادیب کے اشیاء و مظاہر سے متعلق نظریات و تصورات اس کے سماجی، مذہبی، سیاسی اور معاشی اجبار کے تحت متعین ہوتے ہیں۔ گرین بلاٹ نے نشاۃ الثانیہ کے ادیبوں کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ مقتدر حاکموں، مذہبی پیروکاروں، عدلیوں، اخلاقی اور خاندانی ضابطوں اور انجیل کے ہدایت ناموں کے پوری طرح پابند تھے۔ یہی وہ قوتیں تھیں جو ان کی ذہنی کردار و عمل کا تعین کرتی تھیں،،۔[۵۲]

اس تنقیدی نظریہ کے سب سے اہم مفکر اور بنیاد گزار گرین بلاٹ نے اس نظریہ نقد کے تحت Shakespeare and the Exorcists نامی مضمون میں تجزیہ کیا

ہے۔ مذکورہ مضمون میں گرین بلاٹ نے شکیسپیر کے مشہور ڈرامے ''کنگ لیئر'' اور Egregious Popish Impostures کے مشترکہ فنی اور ثقافتی محاسن کو نشان زد کیا ہے۔ واضح رہے کہ موخر الذکر کتاب سیموئیل ہرزنیٹ (Sameul Harsnett) کی ایک تاریخی دستاویز ہے جس میں برطانیہ میں آسیب اتارنے (Exorcism) کے طور طریقے اور روشیں جگہ پاتی ہیں۔ اس طرح سموئیل ہرزنیٹ نے ان دو متون کے درمیان ہم آہنگی کے عناصر کو دریافت کرنے کی ایک اہم کوشش ہے جونئ تاریخیت کے اطلاقی نمونوں میں اہم کارنامہ متصور کیا جانا چاہیے۔ اس جائزے سے اس بات کا انکشاف ہوتا ہے کہ نئ تاریخیت کے نقاد کے لیے ادبی اور غیر ادبی متون ایک جیسے ہیں۔ وہ ادبی متن اور دوسرے متن سے بالکل ایک ہی سطح پر مصافحہ اور مکالمہ کرتا ہے۔

شمالی امریکی نقاد گرین بلاٹ اور اس کے رفقا کے ساتھ ساتھ برطانیہ میں بھی ''نئ تاریخیت'' کی ترویج و اثبات کا کام کیا گیا لیکن اس فرق کے ساتھ کہ برطانیہ میں اس کے لیے تہذیبی مادیت (Cultural Materialism) کی اصطلاح رائج ہوئی۔ یہاں پر اس کا سب سے اہم شارح ریمنڈ ولیمز (Raymond Williams) ہے۔ جوناتھن ڈولی مور (Jonathan Dollimore) نے اس اصطلاح کو ریمنڈ ولیمز کی کتاب Marxism and Literature مطبوعہ ۱۹۷۷ء سے مستعار لیا تھا۔ برطانیہ میں اس نظریہ کو ریمنڈ ولیمز اور ڈولی مور کے علاوہ کیتھرین بیلسی (Catherine Belsey)، فرانسیس بارکر (Francis Barker) اور ایلین سن فیلڈ (Alan Sinfield) کے

نام اہمیت کے حامل ہیں۔ مذکورہ مفکرین اور ناقدین کے تعلق سے یہ بتانا ضروری ہے کہ برطانوی نئی تاریخیت کے حوالے سے ان سب کے نظریات یکساں نہیں ہیں البتہ سب کی نئی تاریخیت پر پس ساختیات کے اثرات کہیں ہلکے اور کہیں گہرے طور پر نظر آرہے ہیں۔اس نئے رجحان کے پس پشت جو گہرے اثرات ایک مدت سے عمل آرا تھے اور جو نئی تاریخیت کے دبستان کی صورت میں متشکل ہوئے، دراصل وہ فوکو کے خیالات تھے۔ بعد کو برطانیہ میں فوکو کے ساتھ ساتھ آلیتھو سے اور باختن کے اثرات بھی شامل ہو گئے۔ ۵۳

تہذیبی مادیت (Cultural Materliasm) کی فکری اساس مارکسزم پر استوار ہے۔اس کے مطابق ہر ادبی متن پیداواری حالتوں سے نشو ونما پاتا ہے اور ادب سماجی اور اقتصادی تغیر و تبدل سے بے نیاز اور بے پروا نہیں ہو سکتا ہے۔نئی تاریخیت کے ارتقائی سفر کی دوسری نصف کڑی برطانوی تہذیبی مادیت ہے۔جس میں تہذیب سے مراد تہذیب کے مختلف اور متنوع مظاہر ہیں۔ اس تصور کے مطابق ادبی تفہیم میں اقتصادی تصورات بھی معاون و مددگار ثابت ہو سکتے ہیں نیز صرف فن پارہ ہی ''کُل'' نہیں ہے بلکہ وہ نظام اور ذرائع بھی اہمیت کے حامل ہیں جو اس فن پارے کو دوسرے دور میں زندہ رکھ سکتے ہیں۔ تہذیبی مادیت کے نظریہ کو استحکام بخشنے والوں نے تہذیب کی صرف مادی شکل کو ہی مطمح نظر رکھا ہے اور اس طرح نتیجے کے طور پر ''تہذیب'' کی ہمہ گیر اصطلاح کو محدود معنی کے گڑھے میں قید کیا ہے''۔ ایک تصوریت پسند کے نزدیک اعلیٰ تہذیب انتہائی بلا صلاحیت، انفرادی ذہن کے آزادانہ عمل کی نمائندگی کی مظہر ہوتی ہے۔ جب کہ مادیت پسندوں کے نزدیک

تہذیب، مادی قوتوں اور پیداواری رشتوں سے ماورا نہیں ہے۔''[۵۴] یہاں پر شمالی امریکی نئی تاریخیت اور برطانوی تہذیبی مادیت کے درمیان احسن طریقے سے خطِ امتیاز کھینچا جاسکتا ہے:

''تہذیبی مادیت کا عصری تہذیبی سرگرمی سے زیادہ تعلق ہے۔ جب کہ نو تاریخیت کی ساری توجہ کا مرکز ماضی ہوتا ہے۔تہذیبی مادیت اس کے سیاسی مضمرات کے تعلق سے صریحاً بلکہ کرختگی کے ساتھ مجادلے کی سطح تک آسکتی ہے۔ جب کہ نوتاریخیت کا جھکاؤ انہیں محو کرنے کی طرف ہوتا ہے۔''[۵۵]

تہذیبی مادّیت کے علمبرداروں کا دعویٰ ہے کہ ادبی متن کو سیاسی تناظر میں رکھے بغیر اس کی تفہیم کا حق ادا نہیں کیا جاسکتا ہے۔یعنی ادبی متن کے معنی کا تعین سیاسی تصورات اور نظریات کی رُو سے ہی ہوسکتا ہے۔اسی بات کے پیش نظر گراہم ہولڈرنیس نے تہذیبی مادیت کو ''تاریخ کی سیاسیاتی شکل'' (Political form of Historiography) کے نام سے موسوم کیا ہے۔اس طرح برطانوی نئی تاریخیت اپنے تاریخی اصولِ مطالعہ سے گریز کرتی ہے۔ پٹر ووڈسن نے ان کے مابین فرق کو اس طرح اجاگر کیا ہے:

''(ا) لفظ تاریخ کے دو معنی ہیں: (ا) ماضی کے واقعات، (ب) ماضی کے واقعات کی روداد بیان کرنا، ابھی ساختیاتی فکر نے اس بات کو صاف کردیا کہ تاریخ ہمیشہ

''بیان'' کی جاتی ہے۔ چنانچہ پہلا موقف (کہ تاریخ ماضی کے واقعات کا مجموعہ ہے) بے معنی ہے۔اس لیے کہ ماضی اپنی خالص صورت میں بعد کے آنے والوں کو ہرگز فراہم نہیں ہوسکتا۔ ماضی ہم تک ہمیشہ کسی نہ کسی ''بیان'' کے ذریعے ہی پہنچتا ہے۔ چنانچہ اس مشہور قول میں خاصی سچائی ہے کہ ''پس ساختیات کے بعد تاریخ متنائی جاچکی ہے''۔

After post Structuralism history becomes textualised

دوسرے لفظوں میں تاریخ متن (بیان) ہے واقع نہیں۔

(۲) تاریخی ادوار وحدانی حقائق نہیں ہیں۔ کسی بھی زمانے کی کوئی ''ایک تاریخ'' نہیں ہے۔ جو کچھ ہمیں حاصل ہے وہ فقط غیر مربوط اور تضادات سے مملو بیان کی گئی تاریخیں ہیں۔ الزبتھ عہد (یا مغل عہد) کا کوئی تصور کائنات نہیں ہے۔ یکسان مربوط اور ہم آہنگ کلچر کا تصور فقط ایک مِتھ ہے جو تاریخ پر مسلط کردیا گیا ہے اور جس کو مقتدر طبقوں نے اپنے مفادات کے پیش نظر رائج کیا ہے۔

(۳) کوئی تاریخ داں یہ دعویٰ نہیں کرسکتا کہ اس کا ماضی کا مطالعہ بے لوث اور سو فیصد معروضی ہے۔ لکھنے والا اپنی تاریخی صورت حال سے ہرگز ماورا نہیں ہوسکتا۔ ماضی کوئی ایسی ٹھوس شئے نہیں ہے جو ہمارے سامنے ہو اور جسے ہم پاسکیں، بلکہ ہم خود اس کو بناتے ہیں اپنے تاریخی سروکار کی روشنی میں، ان متون کی مدد سے جو پہلے سے لکھے ہوئے ہیں۔

(۴) ادب اور تاریخ کے رشتے پر از سرِ نو غور کرنے کی ضرورت اس لیے بھی ہے کہ ایسی کوئی متعینہ اور طے شدہ تاریخ میسر نہیں ہے جس کے ''پس منظر میں ادب کو پیش منظر کیا'' جائے۔ ہر تاریخ بالذاتیہ پیش منظر ہے۔ تاریخ اصلاً ہے ہی ماضی کے بیان کا ایک طور جو دوسرے متون سے بین المتونیت قائم کرتا ہے۔ غیر ادبی متون بھی خواہ وہ مذہبی نوعیت کے ہوں، تفریحی نوعیت کے ہوں یا سائنسی یا قانونی، یہ سب تاریخ کا مواد ہیں۔''[۵۶]

نئی تاریخیت کے نمائندہ مفکرین میں کیتھرین بیلسی کا نام اہم ہے۔ اس کے مطابق متن کی قرأت جمالیاتی حظ، لذت اور مسرت و انبساط کے حصول کے لیے نہیں کی جاتی ہے بلکہ قرأت کا تفاعل ایک تاریخی، سیاسی اور ثقافتی عمل ہے۔ لیکن اگر تاریخی زاویے سے ادبی

متن کا مطالعہ کریں تو ذہن میں متعدد سوالات کے ابھرنے کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے جیسے کہ متن کو کن تاریخی قوتوں نے پیدا کیا ہے؟ متن کی آئیڈیولوجی پر کون سے ثقافتی اور سیاسی اجبار اثر انداز ہوئے ہیں؟ متن کو کس مخصوص قاری کے لیے خلق کیا گیا ہے؟ ان سب سوالات کے جواب میں کیتھرین بیلسی کا دعویٰ ہے کہ ادبی متن اور تاریخی متن میں کوئی افتراق و امتیاز نہیں ہے۔اس کے مطابق ادبی یا تاریخی متن سیاسی قوتوں کے زیرِ اثر خلق کیے جاتے ہیں اس لیے تاریخی زاویہ نظر سے ان متون کی قرأت سے متعینہ معانی (یعنی کہ سیاسی معانی و مفاہیم) بے مرکز (De-centre) ہو جاتے ہیں۔نو تاریخی نقاد یہاں پر اپنے نظریہ کی شدت پسندی کا مظاہرہ کرتے ہیں جب وہ کہتے ہیں کہ تاریخی زاویے سے قرأت کرنے سے متن میں متعینہ معنی بے مرکز ہو جاتے ہیں جبکہ ادبی متن میں یہ تخصیص نو تاریخیت کے بغیر بھی موجود ہے کیونکہ مابعد جدید ادبی مباحث کے تعلق سے یہ بات اب پرانی ہو چکی ہے کہ ادبی متن کی جتنی بار قرأت کی جائے وہ اتنے ہی زیادہ معانی اور مفاہیم کا خزانہ فراہم کرتا ہے۔یعنی ادبی متن میں معنی کی تکثیریت نئی تاریخیت کی مرہون نہیں ہے بلکہ یہ صدیوں پرانی روایت ہے۔ جیسے اُردو غزل کے شہنشاہ اور خدائے سخن کہلائے جانے والے میر تقی میرؔ نے کافی عرصہ پہلے کہا تھا۔

طرفیں رکھی ہیں ایک سخن چار چار میرؔ
کیا کیا کہا کرے ہیں زبانِ قلم سے ہم

یا غالبؔ کا مشہورِ زمانہ شعر ہی لے لیجئے۔

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالبؔ میرے اشعار میں آوے

البتہ یہ بات طے ہے کہ باضابطہ اور باقاعدہ طور پر متن میں معنی کی تکثیریت (pluralism) کا فلسفہ ردِ تشکیلی نظریہ کے تحت ہی سامنے آیا۔

نئی تاریخیت ایک نئی فکری اساس کے ساتھ ادبی اور ثقافتی منظرنامے پر ابھری۔ جو تاریخی واقعات میں قوتوں کے اجبار کو بے نقاب کر کے ادبی متون اور تاریخی متون کی ہم بستگی پر مُصر ہے۔

ذرّات کا بوسہ لینے کو سو بار جھکا آکاش یہاں
خود اپنی آنکھ سے دیکھی ہے باطل کی شکست فاش یہاں

غرض ''نئی تاریخیت'' ادب پاروں کی تفہیم و تعبیر میں ایک نئے paradigm کو دریافت کرتی ہے۔

اُردو میں مابعد جدید تنقید کے دوسرے نظریات کی طرح نئی تاریخیت کو بھی پروان چڑھنے میں کافی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا اور نتیجے کے طور پر اس کو سرد مہری کے ساتھ دیکھا گیا اور کچھ کام اگر ابھی تک ہوا بھی ہے وہ مجموعی طور پر اس نظریہ کی تشریح و توضیح تک ہی محدود ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر ناصر عباس نیّر اور پروفیسر عتیق اللہ نے ''نئی تاریخیت'' پر تحقیقی نوعیت کے مقالے لکھ کر بزمِ اُردو میں اس کو متعارف کرانے کی سعی و جستجو کی ہے۔ اگرچہ ان کی تحریریں اُردو کے وسیع حلقے میں زیادہ مقبول نہیں ہوئیں تاہم جن حضرات نے

سوز و ساز و درد و داغ آرزو و جستجو

کے مصداق نئی فکریات کی تلاش و جستجو سے خود کو فیض یاب کرنے کا قدم اٹھایا اُن کے لیے یہ تحریریں سرمۂ چشم ثابت ہوئیں۔ اس بات کا ذکر یہاں پر ضروری ہے کہ اُردو میں ایسے حضرات کی تعداد انگلیوں پر گنی جاسکتی ہے۔ نئی تاریخیت بھی مابعد جدیدیت کے دوسرے مباحث و نظریات کی طرح اُردو میں سرد مہری کا شکار رہوئے۔ اس کی کئی وجوہ ہیں۔ اول کچھ ناقدین اپنی عمرِ عزیز کے بیشتر حصے میں کسی خاص نظریے سے وابستہ رہے، ان کی وابستگی اس قدر شدید اور پختہ تھی کہ انہوں نے اُس نظریے کے بنیادی مقدمات کو جزوِ ایمان بنالیا ہوتا ہے جس کی وجہ سے وہ اپنے نظریاتی موقف میں تبدیلی کے خواستگار نہیں ہوسکتے۔ دوم، اُن کے نزدیک نئی فکریات کی ہوا ہمارے اُردو ادب کے خوشگوار ماحول کو خراب کرسکتی ہے یعنی اُن کو خدشہ لاحق رہتا ہے کہ ادب کی تخلیق، تحقیق اور تفہیم و تحسین کے طریقہ ہائے کار یکسر بدل جائیں گے اور یہ سارے مراحل و منازل ہمارے لیے ناقابلِ فہم اور مشکل ہوں گے جس کی وجہ سے ادب پر ان کی گرفت کمزور ہوجائے گی۔ سوم، ایسے لوگ آرزو و جستجو کے جملہ آداب سے بے نیاز و بے پرواہ ہوتے ہیں۔ اس طرح نئی تاریخیت کے بنیادی مقدمات سے کچھ لوگوں نے استفادہ کرکے ادب فہمی کی ایک منفرد طرح ڈالی ہے۔ ایسے ادبا میں پروفیسر بیگ احساس اس لیے بھی اہم ہیں کہ انہوں نے قرۃ العین حیدر کے ناول ''گردشِ رنگِ چمن'' کا اسی نقطۂ نظر سے جائزہ لیا ہے۔

ایک بات کی وضاحت یہاں پر ضروری معلوم ہوتی ہے کہ نئی تاریخیت کا تعلق تاریخ

سے ہے لیکن یہ 'تعلق' ترقی پسند تحریک یا مارکسزم کی نوعیت کا نہیں ہے۔ نئی تاریخیت کے لیے تاریخ کا کوئی بھی واقع قابلِ توجہ ہوسکتا ہے جب کہ ترقی پسند تحریک تاریخ کے صرف اُس پہلو کو زیر بحث لاتی ہے جس میں معاشی کشمکش کے زائیدہ پرولیتاریوں اور بورژوا کے مابین تضاد و تصادم کی کوئی جھلک ملتی ہو۔ ہر چند کی اِن دونوں کی مراجعت اپنے فکری نظام کے تحت تاریخ کی طرف ہی ہوتی ہے۔

(۳) قاری اساس تنقید

اُردو تنقید اپنی عمر کے ایک طویل عرصے تک متن، مصنف اور قاری کی تثلیث کے دائرے میں مقیدر ہی ہے۔ ادب کی تفہیم و تعبیر میں اس تثلیث کے علاوہ بھی کئی اور چیزیں نقادوں کے پیش نظر رہی ہیں جیسے زمانہ، زندگی، زمین، معاشرہ، تاریخ اور ثقافت۔ آج کے مابعد جدید دور تک آتے آتے دوسرے تنقیدی نظریات کے ساتھ ساتھ قاری کو مرتکز کرنے کا تنقیدی نظریہ سامنے آیا جو ادبی منظر نامے پر ''قاری اساس تنقید'' کے عنوان سے اپنی اہمیت قائم کر چکا ہے اور اس نے ادبی متون کی تشریح و توضیح اور تعبیر و تفسیر کے جملہ امکانات کا مرکز اور محور قاری کو قرار دیا۔ ویسے بھی آج کل ادبی سطح پر تنقیدی نظریات کی یورش ہے جو کچھ لوگوں کے نزدیک ادب کی ترقی کے بجائے ادب کے تنزل کے لیے ذمہ دار قرار دیے جاتے ہیں۔ حالاں کہ قاری اساس تنقید ہر دور میں کسی نہ کسی صورت میں ادبی ڈسکورس کا حصہ بنتی رہی ہے۔

قاری اساس تنقید (Reader's Oriented Criticism) ادبی متون کی قرأت کے تفاعل کی لازمیت سے مشروط ہے۔ اس کی رُو سے یہ قاری ہی ہے جو اپنی قرأت سے ادبی متون کو متحرک، فعال، بامعنی اور زندہ بنا دیتا ہے۔ ''قاری اساس تنقید'' کا

مرکزی استدلال یہ ہے کہ کوئی ادب پارہ حقیقتاً اس وقت تک وجود نہیں رکھتا جب تک وہ پڑھا نہ جائے۔ قرأت ادب پارہ کے ''تن مردہ'' کو بہ طرزِ مسیحا زندہ کرتی ہے''۔[۵۷] یہاں پر سوالات کا ایک وفور سامنے آتا ہے کہ کیا ہر قاری اخذِ معنی کے تعلق سے متن سے انصاف کر پاتا ہے؟ کیا وہ قرأت کے تفاعل میں باذوق ہونے کا ثبوت فراہم کرتا ہے؟ کیا متعدد قارئین کسی ایک مخصوص متن سے ایک ہی طرح کے معنی و مفاہیم کا اخراج کرتے ہیں اور کیا ایک قاری مختلف متون کی یکساں تعبیر کرتا ہے؟ ان سارے سوالات کو لے کر'' قاری اساس تنقید'' ادبی تنقید کے اُفق پر نمودار ہوئی جنہوں نے اس نظریۂ نقد کو باضابطہ اور باقاعدہ طور پر ایک تنقیدی تھیوری کے بطور پیش کیا۔ حالاں کہ قاری اور قرأت کا تفاعل ایک عام اور سادہ سی بات معلوم ہوتی ہے اور اس کو تنقیدی تھیوری کے طور پر قائم کرنا فلسفہ طرازی معلوم ہوتی ہے اور اس کے ساتھ ہی اس خیال کا اظہار مختلف طبقہ ہائے فکر میں بڑی شدت سے کیا جا رہا ہے کہ ادب کی تفہیم و تحسین کے تعلق سے قاری کی اہمیت جتنی آج ہے پہلے کبھی نہیں تھی۔ قرأت کے آداب اور اس کی شرائط کے تعلق سے قاری اساس تنقید ایک مبسوط اور منضبط نظریۂ نقد ہے جس نے قرأت سے متعلق نہایت ہی اہم مباحث قائم کر کے قاری کی گم شدہ حیثیت کی بازیافت کی اہم کوشش کی ہے۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ ادبی تفہیم و تحسین میں قاری کا کوئی وجود ہی نہیں تھا بلکہ مصنف اور متن کی بالادستی اور جبر نے قاری کو حاشیے پر لا کھڑا کیا تھا۔ مابعد جدید دور میں قاری کی اہمیت اور معنویت کو نہ صرف استحکام حاصل ہو گیا بلکہ قاری اساس تنقید کے موید ین یہاں تک دعویٰ کرتے ہیں کہ ''متن خود کار'' نہیں ہوتا۔ کچھ سوال

ہوتے ہیں جن کا جواب صرف قاری ہی دے سکتا ہے، تب معنی کی تکمیل ہوتی ہے۔''[۵۸] غرض قاری کی معنویت کو قائم کرتے ہوئے قاری اساس تنقیدی نظریہ ایک نئے ڈسکورس کے ساتھ ادبی متون کی تفہیم کے تعلق سے سامنے آیا ہے جو'' قاری کو مرکزِ توجہ بنا کر قاری کی اقسام، طریقہ ہائے قرأت، متن کی معنی یابی میں قاری اور قرأت کا تفاعل، قاری اور متن کا رشتہ اور عملِ قرأت کے قاری پر اثرات، نیز قرأت کے بعد متن کی صورت حال جیسے نکات کو فلسفیانہ شکل دینے کی کوشش کرتی ہے''۔[۵۹]

قاری کی فعالیت اور قرأت کے کثیر التعداد طریقوں کو مدنظر رکھتے ہوئے مختلف مفکروں نے الگ الگ انداز میں اپنے خیالات اور معلومات کو ظاہر کیا ہے۔ اس سلسلے میں اسٹینلی فش، بلن کوٹ، ایڈمنڈ ہوسرل، جوہان ہنسرخ لیمبرٹ، کانٹ، ہیگل، سر ولیم ہیلمٹن، شلائر ماخر، ولیم ڈلتھے، ہنس جارج گدامر، ہنس رابرٹ جامس، وولف گانگ آئسر، ڈیوڈ بلیچ وغیرہ اہم نام ہیں جنہوں نے قاری، قرأت اور ان کے متعلقات سے بحث کرتے ہوئے کچھ روشن نکات کو سامنے لایا ہے۔ (مذکورہ مفکرین کی فہرست میں تقدم زمانی اور حفظِ مراتب کا خیال نہیں رکھا گیا ہے اور نہ ہی یہ ترتیب متعلقہ میدان میں ان کی کارگزاریوں پر مبنی ہے) جن پر تفصیلی بحث آگے آئے گی۔

قاری اساس تنقید نے انگریزی میں باضابطہ طور پر ۱۹۵۰ء سے ۱۹۷۰ء تک کے عرصہ کے درمیان تنقیدی افق پر اپنے وجود کا احساس دلایا۔ یہاں اس بات کا تذکرہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں بیشتر تنقیدی نظریات سامنے آئے جنہوں نے ادب کی

شعریات کوراست طور پر متاثر کیا ہے۔تانیثی تنقید، ساختیاتی تنقید، نئ تنقید وغیرہ نے ادب فہمی میں نئے انداز اختراع کیے۔جیسا کہ مذکور ہوا ہے کہ ہیئتی تنقید کا زمانہ ساختیات کا بھی ہے اور بیشتر مفکرین نے قاری اساس تنقید اور ساختیات کے درمیان مماثلت کے عناصر کو نمایاں کرنے کی کوشش کی جو کسی حد تک صحیح ہے۔دراصل قاری اساس تنقید اور ساختیات دونوں میں قرأت اور قاری کو اہمیت حاصل ہے مگر دونوں کے بنیادی تعقلات میں افتراق بھی واضح ہے۔ واقع یہ ہے کہ قاری اساس تنقید کی فکری اساس مظہریت (Phenomenalism) اور تعبیریات (Hermeneutics) پر قائم ہے اور ان دو بنیادی نکات کی وضاحت اس سلسلے میں ضروری معلوم ہوتی ہے۔

مظہریت (Phenomenalism)

قاری اساس تنقید میں جن بنیادی فکری منہاج کو اساسی اہمیت حاصل ہے ان میں مظہریت غیر معمولی اہمیت کی متحمل ہے۔دوسرے فلسفیانہ نظریات کی مانند مظہریت نے بھی تدریجی سفر طے کیا ہے لیکن اس کے باوجود بھی یہ ایک واضح اور متعینہ صورت اختیار نہیں کرسکی۔مظہریت کا بنیادی موضوع مظہر (Phenomenon) ہے جس کے باطن میں مختلف اور متنوع فلسفیانہ نظریات اور سائنسی وعلمی اقدار وترجیحات موجزن ہیں۔لیکن بنیادی طور پر مظہریت (Phenomenalism) کی دو قسمیں ہیں جن کی وضاحت اجملاً کی جاسکتی ہے۔ (۱) مظہریات (Phenomenology) اور (۲) مظہریت

(Phenomenalism)۔

(۱)مظہریات (Phenomenaology)

یہ ایک ایسا نظریہ ہے جس میں تمام علوم مظاہر (Phenomena) تک ہی محدود ہے۔ اس نظریہ کے مویّدین کے مطابق مظاہر سے الگ اور باہر کوئی حقیقت ہی نہیں ہے کیوں کہ ان کا کہنا ہے کہ جس چیز تک عقل وشعور کی رسائی ممکن نہیں ہے وہ حقیقت کے دائرے سے باہر ہے۔ یہاں اس نظریہ پر سائنسی اثرات کی نشاندہی واضح ہے۔ جہاں معروضیت اور حقیقت کے امتزاج سے ہر کوئی شئے کا ٹھوس اور مادّی وجود ہوتا ہے یعنی جو ظاہر ہے اسی کو موجود مانا جاتا ہے اور اسی کی اساس فکری اور فلسفیانہ سطح پر قائم ودائم ہے۔

(۲)مظہریت (Phenomenalism)

مظہریت مظاہر کے فلسفیانہ مطالعہ سے متعلق ہے۔ اس طرح اگر دیکھا جائے تو مظہریات کے مقابلے میں مظہریت کا میدان کافی وسیع ہے جو تمام اشیاء کے ظاہری وجود پر محیط ہے۔ اس طرح مظہریت اس بات پر مُصر ہے کہ یہ انسانی ذہن کو اس کی اصل حالت میں دیکھنا اور اس کا مطالعہ کرنا چاہتی ہے۔ اور انسانی ذہن ہی معنی کا مبدا اور ماخذ ہے۔ مظہریت کے مفکرین نے اس سلسلے میں شعور کی کارفرمائی کو غیر معمولی حد تک اہمیت دے کر مظاہر کو اس کے تابع کر دیا ہے۔ ان کا دعویٰ ہے کہ یہ شعور ہی ہے جس سے مظاہر اپنا وجود

رکھتے ہیں اور مظاہر کے مطالعہ سے شعور کی ساخت اور اس کی تہہ نشین حالت تک بہ آسانی رسائی ہوسکتی ہے۔ اب اس بات میں کوئی مضائقہ نہیں کہ مظہریت بلواسطہ یا بلاواسطہ طور پر ذہنِ انسانی کی تہوں اور طرفوں کو معرضِ بحث میں لاتی ہے۔ مابعدالطبیعات پر اپنے لکچروں میں سر ولیم ہیملٹن نے یہاں تک دعویٰ کیا ہے کہ:

> ''مظہریت ذہن کی خالص وضاحتی سائنس ہے۔ یہاں تک آتے آتے ایک بات بہرحال واضح ہوجاتی ہے کہ مظہریت ذہن کے موضوعی مطالعے کی مدد سے دراصل ذہن کی بنیادی ساخت تک پہنچنا چاہتی ہے اور اپنے مطالعاتی منہاج کو معروضی اور سائنسی رکھنا چاہتی ہے۔''[۶۰]

مظہریت کو فلسفے کے طور پر جرمن فلسفی جوہان ہنسرخ لیمبرٹ (Johann Hensrich Lambert) نے سب سے پہلے برتا ہے۔ انہوں نے اپنی کتاب Neues Organon میں اس فلسفیانہ نظریے کے خدوخال نمایاں کر کے اسے التباس کا نظریہ (Theory of Illusion) قرار دیا۔ اسی دور میں کانٹ نے ''مظہر اور حقیقت'' کے آپسی افتراق کو سامنے لایا۔ ان سب سے الگ اور منفرد رائے پیش کرتے ہوئے مشہور و معروف فلسفی ہیگل (Georg Wilhelm Friedrich Hegal) نے مظہریت کو سائنس قرار دیا اور کہا کہ انسانی ذہن اس سائنس کا بنیادی اور اہم ترین موضوع ہے کیونکہ

ذہن اپنا اظہار مظہر کے طور پر کرتا ہے‘‘۔[61]

فلسفہ مظہریت کے سب سے اہم مفکر ایڈمنڈ ہسرل ہیں جن کی فکری کارگذاریوں نے اس نظریہ کو استحکام عطا کر کے تحریک کی شکل دے دی۔ جرمنی کی جامعات (میونخ اور Gottingen) میں اس نظریہ کو ایک کتابی سلسلہ (Johnbuch Fur Philosophic und Phenomena Forse hung) نے ترقی کے منازل سے ہمکنار کیا۔ اس رسالے کے مدیر ایڈمنڈ ہسرل اور مارٹن ہائیڈیگر (Martin Heidagger) تھے۔ غرض مظہریت کو مبسوط اور منضبط انداز میں تحریک کے طور پر ابھارنے والوں میں ایڈمنڈ ہسرل کا نام سب سے اہم ہے۔

ایڈمنڈ ہسرؔل نے سب سے زیادہ اہمیت شعور کو دی ہے اور کہا ہے کہ شعور ہی مظاہر کا مشاہدہ اور مطالعہ کر سکتا ہے کیونکہ شعور ارادیت (Intetionality) سے خالی نہیں۔ انہوں نے شعور کو ایک نامختتم بہاؤ تصور کر کے مظاہر کو اس سے مشروط قرار دیا ہے۔ اس طرح وہ شعور کے ساتھ ساتھ مادہ اور شئے کی اہمیت کو بھی تسلیم کرتے ہیں۔

تعبیریت (Hermeneutics)

Hermeneutics دراصل یونانی لفظ Hermeneuein سے مشتق ہے جو کسی چیز کے اکتشاف اور وضاحت کو ظاہر کرے۔ گوپی چند نارنگ کے بقول Hermeneutics کا اُردو متبادل میسر نہیں ہے۔‘‘اس لیے اسے ’تفہیمیت‘ کہنا ہی

مناسب ہوگا‘‘۔[۶۲] جبکہ ناصر عباس نیّر کی کتاب ’’جدید اور مابعد جدید تنقید‘‘ میں Hermeneutics کے ضمن میں ’تعبیریت‘ کی اصطلاح مستعمل ہے لیکن انھیں بھی اعتراف ہے کہ ’’تعبیریت سے Hermeneutics کا اصطلاحی مفہوم اجاگر نہیں ہوتا‘‘۔[۶۳]

تعبیریت متن کی تشریح وتوضیح اور تفہیم وتعبیر کا فلسفہ ہے جس نے دوسرے فلسفیانہ نظریات کی طرح کافی شہرت حاصل کی اور دوسرے نظریات کی طرح تعبیریت کا دائرہ محدود نہیں بلکہ جہاں تک معنی کی کارفرمائی ہے اور معنی یابی کے راستے میں جتنے بھی اور جیسے بھی مسائل درپیش ہوتے ہیں یہ اُن سب مباحث کا احاطہ کرتی ہے۔ تعبیریت صدیوں پرانا فلسفہ ہے لیکن بیسویں صدی میں مختلف اور متنوع ادبی نظریات معرضِ بحث میں آگئے جنھوں نے تعبیریت پر بھی ازسرنو غوروفکر کے لیے دانشوروں کو اکسایا۔ دوسرے ادبی نظریات کے مقابلے میں تعبیریت کئی معنوں میں مختلف بھی ہے مثلاً یہ صرف ادبی متون کی تفہیم کاری اور معنی یابی میں ہی کام نہیں آتی بلکہ غیر ادبی متون مثال کے طور پر تاریخی، سائنسی، عمرانیاتی، نفسیاتی، تہذیبی متون بھی تشریح وتوضیح کے لیے تعبیریت کے منت پذیر ہیں۔ شاید یہی اصل اور بنیادی وجہ ہے کہ ادبی نظریات میں تعبیریت کوئی باضابطہ مکتب فکر کے طور پر سامنے نہیں آئی اور نہ کوئی نقاد بحیثیت تعبیریاتی نقاد اپنی پہچان بنا سکا۔ تعبیریت اس لیے بھی دوسرے نظریات سے مختلف ہے کہ اس نے متون کی تعبیر وتفسیر کے لیے کوئی مخصوص اور متعینہ اصول وشرائط قائم نہیں کیے ہیں جن کی پابندی یا عدمِ پابندی سے اس کے طریقۂ کار

میں رخنہ پڑتا ہو۔ ناصر عباس نیّر نے تعبیریت اور اس کے دائرہ کار کی وضاحت اس طرح کی ہے:

"تعبیریت کی اصطلاح، تفہیم اور تعبیر کے مسائل سے بھی متعلق ہے اور ان مسائل کے حل کے لیے اصول وضع کرنے سے بھی عبارت ہے۔ طبعی مظاہر ہوں یا ثقافتی اعمال سب 'معنی خیز' ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ انسانی زندگی کا کوئی لمحہ معنی یابی کے عمل سے خالی نہیں ہوتا۔ یہ اور بات ہے کہ بعض لمحے پرانے اور روایتی معانی کی ہموار ریل پر سرپٹ دوڑ رہے ہوتے ہیں اور بعض گھڑیاں سربستہ اور زیریں معانی کی جستجو میں ناہموار راستوں پر گھسٹ رہی ہوتی ہیں۔ تعبیریت سمجھنے، مراد لینے اور توضیح کے عمل، طریقِ کار اور اصولوں سے سروکار رکھتی ہے"۔ [۶۴]

اس اقتباس میں تعبیریت کی وضاحت جس مفصل اور جامع انداز میں ہوئی ہے اس کے لیے فاصل مصنف کی علمیت کا دل سے قائل ہونا ہی پڑتا ہے۔ اس اقتباس کے حوالے سے ہم تعبیریت کو متن کی تشریح و تفسیر اور ترسیل تبلیغ کے حدود تک لے جا سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ تعبیریت کی تفہیم کے سلسلے میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ:

"تفہیمیت' معنی کو سمجھنے کی ایک باریک چھان بین کا

صدیوں سے چلا آرہا فلسفہ ہے، یہ کہ معنی کس طرح سمجھ
میں آتے ہیں یا یہ کہ تفہیم کیسے ہوتی ہے یا تفہیم کے عمل کی
نوعیت کیا ہے“۶۵

مذکورہ بالا آراء میں تعبیریت کی تفہیم اوراس کے ضابطۂ عمل کے بارے میں صحت مندانداز میں روشنی ڈالی گئی ہے اور یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ تعبیریت ایک لامحدود میدان ہے جب کہ دوسرے ادبی وفلسفیانہ نظریات اپنے اپنے دائرہ کار میں محدود ہیں۔اس کی سب سے اہم توجیہ یہ ہے کہ معنی کی کوئی حد نہیں ہے۔اشیاءاور مظاہر کے معنی متعینہ صورت میں نہیں ہوتے ہیں کیونکہ معنی کا تصور فی ذاتہہ لامحدود ہے اور تشریح وتوضیح بھی معنی کی کائنات کے اکتشاف کے تفاعل سے بہ حسن وخوبی عہدہ برآنہیں ہوسکتے۔اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اشیاء اورمظاہر کے معنی ومفاہیم کلی طور پر بیان نہیں کیے جاسکتے ہیں۔اس طرح تعبیریت تفہیم وتعبیر کا وہ فلسفہ ہے جس کی قلم رو میں سوچنے اور سمجھنے کے تمام امکانات روشن ہوکر معنی یابی کے تفاعل کوممکن بنادیتے ہیں۔

تعبیریت کے فلسفہ کوزمانہ قدیم سے مناسب اہمیت حاصل رہی ہے لیکن باضابطہ اور باقاعدہ طور پر یونانی نشاۃ ثانیہ کے دور میں ہومر (Homer) کی شاعری کی تفہیم وتعبیر اورتشریح وتوضیح کے لیے اسے استعمال کیا گیا۔اس کے بعد عیسائیت اور یہودیت کے مذہبی متون کی تفہیم میں بھی تعبیریت کو کام میں لایا گیا۔اوررفتہ رفتہ مذہبی متون کے متوازی ثقافتی اورعلمی متون کی تفہیم کاری کا عمل بھی اسی سے شروع ہوا۔

تعبیریت کو بحیثیت فلسفہ متعارف کرانے میں فریڈرک شلائر ماخر (Freidrich Schlieir Marchr) کا کردار غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔ انہوں نے اپنی فکری مساعی اور غیر معمولی ذہانت کا مظاہرہ کر کے اس نظریہ کے آبِ جو کو بحرِ بے کراں میں تبدیل کر دیا جس کی وجہ سے قاری اساس تنقید کے ضمن میں ان کا ذکر ضروری ہے۔ اپنے معروضات پیش کرتے ہوئے انہوں نے ''تعبیری دائرے'' (Hermaneutical Circle) کا تصور سامنے لایا۔ جس کی وضاحت آئن میکلین (Ian Maclean) نے یوں کی ہے:

> "The circle is that movement from a guess at the whole meaning of a work to an analysis of its parts in relation return to the whole, followed by a return to a modified understanding of the 'whole' of a work." 66

شلائر ماخر کے یہ تعبیری دائرے تین مختلف مراحل میں اپنی خصوصیات کو اجاگر کرتے ہیں۔ پہلا مرحلہ شئے (یا متن) کے کلی مفہوم کا اندازہ کرتا ہے۔ دوسرا مرحلہ کُل کے تعلق میں اجزاء کا تجزیہ کرتا ہے اور تیسرا مرحلہ دوسرے مرحلے کے نتائج کی مدد سے پہلے مرحلے میں قائم کیے گئے تصور کی

تصدیق وترمیم کرتا ہے''۔[۶۷]

نظریہ تعبیریت کو پروان چڑھانے میں مارٹن ہائیڈگر کا بھی اہم اور نا قابل فراموش رول رہا ہے۔اس نے تعبیری تفاعل کو خود شناسی پر محمول کر دیا ہے۔اس کا دعویٰ ہے کہ جب قاری کسی متن سے مصافحہ اور مکالمہ کرتا ہے تو وہ صرف اس مخصوص متن کی زیریں تہوں اور طرفوں کو ہی بے نقاب نہیں کرتا ہے بلکہ وہ اپنے شعور وادراک کے تمام امکانات کو بروئے کار لا کر عرفان وآگہی کی دولت سے بھی سرفراز ہو جاتا ہے۔

ہائیڈگر کے فکری تسلسل کو برقرار رکھتے ہوئے ہانس گیورگ گدامر (Hans Georg Gadamer) نے اپنی کتاب Truth and Method (1975) میں تعبیریت کے فلسفے سے بحث کی ہے۔اس کے بقول متون کی تفہیم کے لیے تاریخ کی روایت کو مدنظر رکھنا ضروری ہے۔اگر اس روایت سے قاری بے خبر ہے تو وہ تفہیم کی منزل سے کامیاب ہو کر نہیں گزر سکتا۔

مظہریت اور تعبیریت نے قاری اساس تنقید کو ایک اہم تنقیدی نظریے کے بطور سامنے لانے میں بلواسطہ طور پر کام کیا ہے۔یہاں پر یہ باور کرانا ضروری ہے کہ ہائیڈگر کے یہاں مظہریت اور تعبیریت کے درمیان کی حدفاصل مٹ جاتی ہے۔وہ اپنے مدلولات میں یہ دعویٰ کرتا ہے کہ ''مظہریت کا مقصد بھی یہ ہے کہ معنی کس طرح شعور میں قائم ہوتے ہیں۔ دوسرے مظہریت کی رُو سے شعور کے ذریعہ قائم ہونے والے معنی بھی اپنے ظہور کے لیے تفہیمیت کے محتاج ہیں۔''[۶۸] یہ دونوں معنی کی تفہیم کیسے کی جاتی ہے سے زیادہ تفہیم کیا ہے؟

سے سروکار رکھتے ہیں۔اس طرح یہ تفہیم کے طریقۂ کار سے زیادہ فلسفۂ تفہیم ہے۔

قاری اساس تنقید سے منسلک ایک اور تنقیدی نظریہ ادبی مباحثوں اور محفلوں میں زیر بحث رہتا ہے۔ جو ریسپشن تھیوری (Rececption Theory) کے نام سے موسوم ہے۔موخرالذکر کبھی کبھار قاری اساس تنقید کے متبادل کے بطور بھی استعمال ہوتا ہے جو صریحاً غلط ہے۔ دونوں نظریات کے اپنے اپنے مدلولات ہیں اور ظاہر ہے کہ دونوں کا دائرہ کار مختلف ہوگا۔قاری اساس تنقید میں قاری مرکز ومحور ہے جبکہ ریسپشن تھیوری کا سارا زور اس تصور پر ہے کہ ترسیل وابلاغ کے تفاعل میں کون سے عناصر کارفرما رہتے ہیں؟ البتہ یہاں پر دونوں نظریات ایک دوسرے کو قاری اور عملِ قرأت کے تعلق سے مَس کرتے ہیں۔ جس کی وجہ سے دونوں کی مختلف بنیادوں کے عقب میں یکسانیت کی بُو آتی ہے۔

ریسپشن تھیوری کے ضمن میں ہنس رابرٹ جاس (Hans Robert Jauss) ایک اہم نام ہے جس نے تاریخ کے مطالعہ کے لیے قاری کی موجودگی کو ناگزیر قرار دیا ہے۔ جاس یہاں پر تاریخ کو مروجہ معنوں میں نہیں بلکہ خالص ''ادبی تاریخ'' کے معنوں میں استعمال کرتا ہے۔قاری یہاں پر ادب کی جمالیات اور شعریات کا بغور مطالعہ کرتا ہے اور اپنے سابقہ ادبی معلومات سے ان کا موازنہ کرکے ایک نئ دنیا کی تشکیل وتعمیر کرتا ہے۔گویا ادب کے مطالعہ میں پرانے اور نئے اثرات کو یکجا کرکے ایک تاریخی عمل کو مرتب کرتا ہے۔ جاس نے قاری اور قرأت کے حوالے سے دو قسم کے قارئین اور دو ہی قسم کے 'قرأتی اثرات'' کی نشاندہی کی ہے۔اول کسی ادب پارے کے اولین قارئین اور ان پر

مرتب ہونے والے اثرات۔ دوم ادب پارے کے (نئے اور پرانے دونوں) معاصر قارئین اوران پرمرتسم ہونے والے اثرات''۔[۶۹] جاس کا خیال ہے کہ ان دونوں قسم کے قارئین کے باہمی تعلق سے ادب کا ایک تسلسل قائم ہوجاتا ہے جسے انہوں نے ''تاریخی تسلسل'' کے نام سے یاد کیا ہے۔ اس تاریخی تسلسل سے ''توقعات کا اُفق'' (Horizon of Expectations) تشکیل پاتا ہے جو جاس کے مطابق ''ایک قاری کا باطن'' ہے۔ قاری کا یہ باطن ادب کے مطالعے، ادبی اصناف کی سوجھ بوجھ، شعریات کی آگہی اور دوسرے تاریخی اور ثقافتی عناصر سے اپنی تشکیل کرتا ہے۔ یہاں پر اس بات کا تذکرہ ضروری ہے کہ ''توقعات کا اُفق'' جاس اور ریسپشن تھیوری دونوں کی مرکزی اصطلاح ہے۔

قاری اساس تنقید کی نظری بنیادوں کو استحکام بخشنے والوں میں وولف گانگ آئزر غیر معمولی اہمیت کے حامل ہیں۔ انہوں نے متن اور قاری کے باہمی تعلق کو دو سطحوں پر پیش کیا ہے:

۱۔ متن اور قاری ''ادبی حقیقت کے دو زاویے ہیں۔ اس نے ان دونوں کی ضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ متن کا تعلق فنکارانہ سرگرمی سے ہے جبکہ قاری جمالیاتی کارکردگی سے منسلک ہے۔

۲۔ متن اور قاری جب آپس میں مصافحہ اور مکالمہ کرتے ہیں تو قرأت کی دنیا آباد ہوجاتی ہے۔ بہ انداز دیگر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ قرأت متن اور قاری کے اتصال کا نتیجہ ہے۔

آئزر نے ادب کی تفہیم اور تعبیر کے لیے دو اقسام کے قارئین کا تصور پیش کیا ہے۔ (ا) مرادی قاری (Implied Reader) اور (۲) واقعاتی قاری (Actual Reader)۔ مرادی قاری فن پارہ کی قرأت کے دوران اپنے وجود کی تشکیل اور صورت پذیری کرتا ہے جبکہ واقعاتی قاری متن سے باہر رہ کر متن سے رشتہ قائم کرنے کے لیے ہمہ وقت تیار رہتا ہے۔

متذکرہ بالا مفکروں کے علاوہ قاری اساس تنقید کے ضمن میں اسٹینلے فش (Stanley Fish) کا نام یکساں طور پر اہمیت کا حامل ہے۔ اس نے اپنی کتابوں Surprised by Sin (1967) اور Self-Consuming Artifacts (1972) میں قاری کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے دورانِ قرأت اس کے تجربے کو کلیدی حیثیت دی ہے۔ اس کے مطابق ''قرأت ایک سرگرمی ہے، ایک مسلسل طریقہ ہے، اور معنی قاری کے شعور میں رونما ہونے والے واقعات ہیں۔''[۷] اس بیان سے صاف ظاہر ہے کہ فش قرأت کے تفاعل میں جانکار قاری (Informed Reader) کو غیر معمولی حیثیت سے سرفراز کرتا ہے اور معنی کی تشکیل کو قاری کی واقفیت، ادب شناسی، ادبی روایات و اقدار کی آگہی سے مشروط قرار دیتا ہے۔ اس نے مزید کہا ہے کہ دوران قرأت قاری کے ذہن میں جو توقعات ابھرتی ہیں وہ متن کی معنیاتی اور نحویاتی سطح اور معیار کا تعین کرتی ہیں۔ اپنی ایک اور کتاب The Authority of Interpretive Communities (1980) میں فش نے اپنے جانکار قاری کو انفرادیت سے نکال کر اجتماعیت کا لباس

پہنایا۔ اجتماعیت سے اس کی مراد ہجوم یا جماعت کی قرأت یا معنی یابی نہیں بلکہ اخذِ معنی کے عمل میں اجتماعی لاشعور اور روایات اور مروجہ اقدار کا عمل دخل ہے۔ ویسے بھی یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچ چکی ہے کہ انفرادی تخلیقی رویّوں میں اجتماعی شعور کی کارفرمائی ناگزیر ہے۔ اسی طرح ایک قاری کی ذہنی تشکیل انفرادی تصورات کے تحت نہیں ہوتی بلکہ وہ اجتماعی شعور کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔ فش نے قرأت کے اس ضابطۂ عمل کے لیے ''تعبیری گروہوں'' (Interpretive Communities) کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions."[71]

فش کے اس اقتباس سے اس کے نظریۂ قرأت کی تفہیم میں مدد ملتی ہے۔ اس نے ''تعبیری گروہوں'' کے ذریعے ''تعبیری حکمت عملیاں تیار کی ہیں جو متن کی قرأت کے تفاعل میں اپنی کارکردگی کو ظاہر کر کے متن کو ''پڑھنے'' کے بجائے متن کو ''لکھتی'' ہیں۔ فش کے نزدیک قرأت

ایک ایسا تفاعل ہے جسے وہ متن پڑھنے کے بجائے متن تصنیف کرنے کے نام سے معنون کرتا ہے۔ اس طرح فش کا قاری اپنی ''تعبیری حکمت عملی'' (Interpretive Strategies) کی مدد سے متعدد متون سے یکساں معانی اخذ کرسکتا ہے اور ایک ہی متن سے متنوع اور مختلف معانی ومفاہیم حاصل کر کے لطف وانبساط اور حیرت واستعجاب کی دولت سے مالا مال ہوسکتا ہے۔

ابھی تک کی بحث سے قاری اساس تنقید کے بنیادی تعقلّات کو سمجھنے میں مدد تو ملتی ہے لیکن کچھ نکات ہنوز وضاحت کے لیے تشنہ طلب ہیں۔ قاری کے اقسام، قارئین کے لوازم، قارئین کے آداب، ادب وشعریات کے تئیں اس کی آگہی، قرأت کا تفاعل وغیرہ نکات پر تفصیلاً اور کہیں اجمالاً بحث ہوئی ہے اور ابھی تک قاری کے مختلف قسمیں زیر بحث رہی ہیں۔ اس سلسلے میں ناصر عباس نیّر نے قاری کی چار قسموں کا ذکر کرتے ہوئے قاری اساس تنقید پر اپنی گفتگو کو اس طرح سمیٹا ہے:

> ''۔۔۔قاری کی چار قسمیں ہیں۔ ایک وہ جو متن کی تخلیق سے پہلے موجود ہوتا ہے۔ جس کی وجہ سے کسی متن کو ادبی متن کا درجہ ملتا ہے۔ جمالیات کے اصول تسلیم ہوتے اور شعریات مرتب ہوتی ہے۔ اس قاری کے بغیر کوئی تحریر ادبی تحریر نہیں قرار پاسکتی۔ ہر ثقافتی گروہ میں یہ قاری لازماً موجود ہوتا ہے۔ اسے ''علامتی قاری'' کا نام دیا جاسکتا

ہے۔ قاری کی دوسری قسم وہ ہے جو دورانِ تخلیق مصنف کے پیشِ نظر ہوتی ہے۔ جسے مخاطب (Narratee) کہا گیا ہے۔ یہ 'قاری' متن کی آئیڈیولوجیکل جہت اور مقصد پر اثر انداز ہوتا ہے۔ خود یہ قاری عصری اقدار و مطالبات میں گھرا ہوا ہوتا ہے۔ تیسرا قاری 'مرادی قاری' ہے جو متن کی قرأت کے دوران میں تشکیل پا تا ہے۔

یہ تینوں قاری متن کی ساخت و پرداخت میں شامل اور مضمر ہوتے ہیں۔ مگر چوتھا 'واقعاتی قاری' متن سے باہر، متن کے پرتپاک خیر مقدم کے لیے موجود رہتا ہے۔'' ۲ے

مذکورہ بالا اقتباس میں ناصر عباس نیّر نے قاری کی درجہ بندی کرتے ہوئے جن نکات کی طرف معنی خیز اشارے کیے ہیں وہ ہمارے اُردو ناقدین کے لیے چشم کشا ثابت ہو رہے ہیں۔ دراصل قاری اور متن کا رشتہ لازم و ملزوم ہے اور دونوں ایک دوسرے کے لیے جزوِ لاینفک کی حیثیت رکھتے ہیں، نئی تنقیدی تھیوری کے حوالے سے کہہ سکتے ہیں کہ قاری اور متن ایک دوسرے کے وجود کی تشکیل و تعمیر میں غیر معمولی حصہ ادا کر رہے ہیں۔ مذکورہ درجہ بندی کا تعلق اُس معاشرے سے ہے جس جس کے لوگوں میں ادب کی تخلیق اور اس کی تفہیم و تحسین کا عمدہ اور پختہ شعور ہو۔ قاری اساس تنقید کے نظریے کو اُردو تنقید میں عام کرنے کے لیے

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بنیادی نوعیت کا کام کیا ہے۔انھوں نے ''قاری اساس تنقید'' کے نام سے ایک کتابچہ شائع کر کے اس نظریہ نقد کی تشریح و توضیح میں نمایاں کام انجام دیا۔ ان کے علاوہ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے اسے اپنی فکری پختگی اور استدلالی اسلوبِ بیان کے ذریعے پیش کیا۔

(۴) تانیثی تنقید

تانیثیت: معنی اور مفہوم (مجموعی تناظر میں)

تانیثیت: مرد اور عورت کائنات میں ناگزیر اہمیت کے متحمل ہیں۔ مرد کا وجود عورت کے لیے اتنا ہی اہم ہے جتنا خود عورت کا وجود مرد کے لیے ضروری ہے۔ غرض دونوں نے روزِ اول سے ہی کائنات کو سجانے سنوارنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ زندگی کے مختلف مراحل میں دونوں کے باہمی تال میل اور تعاون سے ہر کوئی مشکل آسان ہو جاتی ہے۔ اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ دونوں نے ایوانِ زندگی کے محراب و طاق سجائے اور سنوارے ہیں۔

تانیثیت اس علمی، ادبی اور فکری تحریک کا نام ہے جو عالمی سطح پر (خاص کر مغرب میں) مرد حاوی معاشرے (Male dominated society) کے خلاف طبقہ نسواں کی حمایت اور ہمدردی میں پروان چڑھی۔ تانیثی مفکروں کا خیال ہے کہ تاریخی اور ثقافتی متون میں عورت کو حاشیے پر دکھایا گیا ہے یعنی معاشرتی سطح پر عورت کے کردار کو ضعیف اور کمزور قرار دیا گیا۔ عورت میں بعض خصوصیات جیسے نازک دلی، رقیق القلبی، شرم و حیا، ضد وغیرہ مردوں سے زیادہ ہوتی ہیں۔ ہمارے معاشرے نے عورت کے انہیں امتیازات اور اوصاف کو اس کی کمتری کی دلیل بنایا۔ تانیثیت کی فکری دنیا میں اس بات کو مناسب اہمیت

حاصل ہے کہ عورت کا مقام کیا تھا؟ اس کی موجودہ دور میں کیا حیثیت ہے؟ اور اسے پدری نظام میں حاشیے پر کیوں رکھا گیا ہے؟ تانیثی فکری رویہّ اپنے دائرہ کار میں ان ہی سوالات پر مباحث قائم کرتا ہے۔

دراصل بات یہ ہے کہ ادب، فلسفہ، تاریخ، آرٹ، زبان، فکر اور ثقافت سے متعلق متون میں عورت کو یا تو باہر رکھا گیا یا حاشے پر۔ گزشتہ صدی سے عورتوں کے حقوق کی بحالی کے متعلق عالمگیر سطح پر جو کوششیں ہوئیں ان سے تانیثی فکر کا تار و پود تیار ہوا لیکن اس کی فکری دنیا میں مختلف ادوار میں مختلف تبدیلیاں پیدا ہوئیں۔ مجموعی طور پر تانیثیت کے دو بنیادی تصورات ہیں ۔ اول یہ کہ کائنات میں انسان کے دو طبقے ہیں ایک مرد اور دوسرے عورت۔ اول الذکر نے ہمیشہ سے ہی آخر الذکر کو اپنے ظلم و ستم کا نشانہ بنایا ہے۔ ان دو طبقات کے درمیان بنیادی امتیاز جنس کا ہے اور دونوں کا مطالعہ لفظ ''جنس'' (gender) کے تحت کیا جاتا ہے۔

تانیثیت کا دوسرا بنیادی تصور یہ ہے کہ صنفی (sex) اختلاف کی بنیاد پر کسی کو کمتر یا بہتر قرار نہیں دیا جاسکتا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ مرد کو چند جسمانی خصوصیات کی بنیاد پر عورت سے طاقتور قرار دیا جائے کیوں کہ دونوں کا مقابلہ یا موازنہ کسی بھی سطح پر مناسب نہیں۔ دراصل ہمارے معاشرے نے یہ مفروضہ گڑھ لیا ہے۔ چند خصوصیات مثلاً نازک خیالی، رقیق القلبی، ضد، شرم و حیا وغیرہ مردوں میں کم اور عورتوں میں زیادہ پائی جاتی ہیں۔ اس سے یہ بات اظہر من الشّمس ہے کہ عورتوں کے متعلق جو تصورات رائج ہیں جو صرف اور

صرف معاشرے کے وضع کردہ ہیں اور وہ حقیقی نہیں ہیں۔

تانیثیت عورت کے شعورِ ذات اور عرفانِ نفس کے حصول کا فلسفہ ہے۔ مرد کا وجود عورت کے وجود کا ایک تکملہ تصور کیا جاتا ہے۔ اس کی شناخت کسی نہ کسی طرح مرد سے قائم ہوتی ہے۔ مثلاً عورت کو ماں، بیٹی، بہن، بیوی، بہو جیسے قابلِ افتخار اعزازات سے نوازا گیا ہے اور داشتہ، ویشیا، رکھیل، رنڈی جیسے نام بھی وقتاً فوقتاً دیے گئے ہیں۔ یہ سبھی نام مرد سے عورت کے تعلق کو کسی نہ کسی سطح پر اُجاگر کرتے ہیں۔ حالاں کہ ایک انسانی وجود کے حامل مرد کی شناخت کائنات اور اس کے مظاہر سے ہوتی ہے جبکہ عورت کے لیے مرد کو کافی وشافی مانا گیا ہے۔ اس سلسلے میں مندرج عبارت توجہ کا تقاضا کرتی ہے:

> "Man has been defined by his relationship to the outside world ... to nature, to society, indeed to God... whereas woman has been defined in relationship to man."
> 73

اس اقتباس سے یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ عورت صرف اور صرف مرد تک محدود ہے جبکہ موخرالذکر کا دائرہ کار ساری کائنات، سماجی انسلاکات اور خارجی دنیا کو محیط ہے۔

مذکورہ بالا نکات سے تانیثیت کے کچھ پہلو کما حقہ روشن ہو جاتے ہیں لیکن یہ کسی بھی

طرح اس کی تعریف وتوضیح کا حق ادا نہیں کرتے۔اس کے کئی اسباب ہیں مثلاً تا ایں دم کسی تانیثی مفکر نے بھی تانیثیت کی جامع اور مکمل تعریف نہیں کی ہے بلکہ مختلف مفکروں نے مختلف زمانوں میں تانیثیت کی مختلف تعبیریں اور تاویلیں پیش کر کے ایک paradoxical صورت حال کو جنم دیا ہے مگر ایک نکتہ جس پر تمام مفکر زور دے رہے ہیں وہ ہے ''زکوری سماج میں عورت کے حقوق اور اس کے طرزِ معاشرت سے متعلق مروجہ ثقافتی تھیوریز کی تکذیب اور تشکیل نو''۔

تانیثیت کی کوئی جامع اور بھرپور تعریف اس لیے بھی نہیں کی گئی ہے کہ ''عورت بیان کی گرفت میں آسکنے والی وحدت ہے ہی نہیں۔ تانیثیت کے بعض بے حد اہم نظریہ سازوں کے نزدیک عورت کو ٹھیک بیان کرنا اور اس کے صفات و امتیازات کو متعین کرنا تقریباً ناممکن ہے''[۴۲] اس طرح اس کی تعریف کے حوالے سے مختلف آراء کا سامنے آنا کوئی اچھنبے کی بات نہیں ہے۔ یہاں پر چند اُن آراء کو پیش کیا جا رہا ہے۔ جنہیں تانیثیت کے حوالے سے مناسب اہمیت حاصل ہے۔ انسائیکلو پیڈیا آف سوشیالوجی میں تانیثیت کی تعریف اس طرح ملتی ہے:

"Feminism: a movement that attempts to institute social, economic and political equality between men and women in

society and end distortion in the relationship between men and women".[75]

اس اقتباس میں واضح انداز میں تانیثیت کو ایک ایسی تحریک کے بطور پیش کیا گیا ہے جس کا مقصد مرد اور عورت کے درمیان، سماجی، سیاسی اور اقتصادی برابری کو فروغ دے کر ان کے درمیان موجود امتیازات اور افتراقات کو ختم کرنا ہے۔ دراصل مرد اور عورت کے درمیان بنیادی اور حیاتیاتی طور پر افتراق صرف صنف (sex) کا ہے نہ کہ جنس (gender) کا۔ چنانچہ جنس (gender) سے متعلق امتیازات کو معاشرے اور ثقافت نے پیدا کیا ہے۔ اس لیے دونوں صنفوں کے درمیان جنس کی بنیاد پر افتراق کو ختم کرنے کے لیے معاشرے کے معائر اور اقدار کو بدلنے کی ضرورت ہے تا کہ جنس (gender) کی بنیاد پر گھڑے گئے مفروضات کے قلعے کو مسمار کیا جائے۔ اس سلسلے میں لطف کی بات یہ ہے کہ صنفی افتراق ایک حیاتیاتی لازمیت (biological essentialism) کی حقیقت ہے۔ جو ازلی حقیقت بھی ہے اور ابدی بھی۔ یعنی یہ پیدائشی حقیقت ہے جبکہ جنسی اختلاف میں روز بہ روز تبدیلی آتی رہتی ہے۔ دیوندر اِسّر نے جنسی اور صنفی افتراق کو موضوع بناتے ہوئے اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کیا ہے:

”جنس (Gender) کا افتراق صنف (sex) کے افتراق سے مختلف ہے۔ صنف پر مبنی تشخص /افتراق

حیاتیاتی لازمیت (Biological Essentialism) کو اساسی اہمیت دیتا ہے۔ جبکہ جنس پر مبنی تشخص / افتراق معاشرے اور ثقافت کا پروردہ ہے۔ یعنی عورت اور مرد کے مابین جو افتراق موجود ہے وہ معاشرے کا تشکیل کردہ ہے یعنی سماجی ساخت (social construct) ہے۔ صنفی افتراق کو بدلا نہیں جاسکتا۔ لہٰذا اس بنیاد پر عورت اور مرد میں تفریق یا درجہ بندی کرنا جبر کے مترادف ہے۔ اس لیے معاشرہ کے پروردہ تصورات کو بدلنے کی ضرورت ہے۔ جو بغیر سماجی / ثقافتی تبدیلی اور اقتدار کے ''توازن'' کو بدلنے کے بغیر ممکن نہیں۔ یہ ایک سیاسی عمل ہے جسے بعض لوگ تشخص یا افتراق کی سیاست کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ اس معنی میں تانیثیت personal is political کا نعرہ بلند کرتی ہے''۔ [۶]

مندرجہ بالا توضیحات وتشریحات کو ذہن میں رکھ کر یہ بات بالکل واضح ہوجاتی ہے کہ تانیثیت، تاریخی، ادبی اور ثقافتی متون کی ازسرِ نوتشریح وتعبیر کرکے عورت کو نہ صرف اس کا صحیح مقام دلانا چاہتی ہے بلکہ وہ گذشتہ اور موجودہ متون میں عورت کے نقطہ نظر کے اظہار کی کمی کی

تلافی بھی کرنا چاہتی ہے۔ نیز تانیثیت نے معاشرہ اور ثقافت کی سطح پر عورت کے شعورِ ذات اور عرفانِ نفس کی بحث بھی اٹھائی ہے جس سے پہلے پہل مرد حاوی معاشرے میں ہلچل پیدا ہوئی تھی لیکن جب اسے فکری سطح پر دانشوروں نے موضوعِ بحث بنایا تو اس میں استدلال اور اعتدال پیدا ہوئے۔ اس طرح تانیثیت نسائیت، زنانہ پن یا نام نہاد زنانہ جذبات کے اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ تانیثیت موجودہ معاشرتی اور ثقافتی ڈسکورس میں عورت کو شامل کرنے سے عبارت ہے۔

(تانیثی تنقید کی تعریف و توضیح کے علاوہ اس کے ذیلی نکات بھی توجہ طلب ہیں۔ اس ضمن میں ایلن شوالٹر کے تمثالِ نسواں اور انتقادِ نسواں پر اظہار خیال ضروری ہے)۔

تانیثی فکر کا آغاز وارتقا

عورت کو مرد سے کمتر اور اس کی مطیع متصور کرنے کا رویّہ عالمگیر ہے اور زمانۂ قدیم سے لے کر تا ایں دم عورت اپنے شعور کی اصلیت اور حقیقت کی بازیافت کے لیے وقتاً فوقتاً آواز اٹھاتی رہی ہے لیکن بحیثیت مجموعی مرد کی ناز برداری، مرد کی جنسی اور نفسیاتی خواہشات کا احترام، گھریلو ذمہ داریوں کا بوجھ اپنے کندھوں پر اٹھانا عورت کا مقدر رہا ہے۔ پدری معاشرے نے حیاتیاتی سطح پر عورت کو کمزور قرار دیکر اس کے حقوق پر شب خون مارتے ہوئے ازمنۂ قدیم سے اسے اپنا دست نگر بنا کے رکھا ہے۔ کشور ناہید نے ایک عام عورت کے مظالم کی داستانِ حیات یوں بیان کی ہے:

''معاشی، ذہنی اور سماجی سطح پر ہر طرح مرد کے اختیارات اور حاکمیت کی فرمانبرداری کو روٹی، کپڑا، مکان، تعریف، آرام اور نگہداشت کی بیڑیاں صبح و شام لے کر، اپنے وجود سے غفلت کی نیند سلا دیا جاتا ہے۔ اگر کسی نے اس نیند میں ہر بڑانے کی کوشش کی تو اس کو بتایا گیا کہ تم جسمانی طور پر کمزور ہو۔ تم ہر ماہ آٹھ دن خصوصی ماہواری کی وجہ سے دماغی طور پر ٹھیک نہیں رہتی۔ تم صرف بچے پیدا کرنے اور اگر فرصت ہو تو مرد کو سجدہ کرنے کے لیے ہو، تم چراغِ خانہ ہو، تم پیمبر نہ بن سکیں۔ اس لیے معاشرہ میں اعلیٰ اقدار تمہارا مقدر نہیں ہو سکتیں''۔ ۷۷

مرد کے سر فوقیت کا سہرا رکھنے کے پس پشت وہ ثقافتی اور معاشرتی اقدار کی تشکیل براہ راست ذمہ دار ہے جو جنسی اور گھریلو رشتوں کی نابرابری کے ماحول میں مکمل ہوئی۔ مختلف تانیثی مفکروں اور دانشوروں نے انفرادی سطح پر عورتوں کے حقوق کی بازیابی کی سمت میں اپنے اپنے طور پر کوششیں کیں۔ تاہم عورت کو ابھی تک وہ منزل نہیں مل سکی جس کی وہ متمنی اور متلاشی ہے۔ غرض عورت کو مرکز میں لانے کی کوششیں ایک بہت ہی وسیع دور کو محیط ہیں۔ یہاں پر تقدمِ زمانی کے اعتبار سے مغرب میں تانیثی فکر و فلسفہ کی تاریخ اور ارتقاء کا ایک اجمالاً جائزہ لیا جا رہا ہے۔

دوسری بیشتر ادبی، سیاسی اور اقتصادی تحریکات اور رجحانات کی طرح تانیثی

تحریک کی داغ بیل بھی مغرب میں ہی پڑی۔ فرانس کے انقلاب (۱۷۷۹ء) کے وقت عورتوں نے اجتماعی سطح پر اپنے حقوق اور ذہنی اور فکری جکڑ بندیوں سے آزادی کی بات ریاست کے سامنے رکھی۔ اسی زمانے میں یا اس سے ذرا دیر بعد میری وولٹسن کرافٹ (Mary Wollstone Craft) کی کتاب A Vindication of the Rights of Women پیش کی جس نے تانیثی منظرنامے پر انوکھے انداز میں ہلچل پیدا کی۔ یہ آواز اس لیے بھی متزلزل کرنے والی تھی کیوں کہ فکری سطح پر پہلی بار کسی تحریر نے مردوں اور عورتوں کے درمیان صنفی مساوات کی بات کی تھی:

> یہ کتاب مصنفہ نے ایڈمنڈ برک کی تصنیف A Vindication of the Rights of Man.1790 کے جواب میں لکھی تھی۔ برک نے اپنی اس کتاب میں مردوں کے حقوق کی حمایت کی تھی اور عورتوں پر مردوں کی بالا دستی کے رویے کو صحیح ثابت کرنے کی کوشش کی تھی لیکن میری وولسٹن کرافٹ نے نہ صرف یہ کہ عورت کو تفریح و تعیش اور ملکیت ماننے سے انکار کیا بلکہ جنسی اور صنفی تصور تفریق کو غیر فطری سماجی و معاشرتی دین قرار دیا۔ اور مساوات کے لیے آواز بلند کی۔ کیوں کہ اب تک مرد اور عورت کو بلند اور پست کے درجوں میں بانٹا جاتا

رہا تھا''۔ ۸ے

تانیثی فکر کے ارتقاء میں جان اسٹورٹ مل (John Stuart Mill) کی کتاب The Subjugation of Woman مطبوعہ ۱۸۶۹ء اور مارگریٹ فلر (Margaret Fuller) کی کتاب Woman in 19th Century نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ میری وولسٹن کرافٹ کی کتاب اور موخرالذکر کتابوں میں موضوع اگرچہ عورت ہی ہے لیکن ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ A Vindication of the Rights of Woman میں عورتوں کے شعورِ ذات اور عزتِ نفس کو پروان چڑھانے کے لیے ان کی تعلیم پر زور دیا گیا تاکہ وہ پدری نظامِ معاشرت اور اشیاء کی ماہیئت جاننے کے ہنر سے آشنا ہوجائیں لیکن آخرالذکر کتابوں میں عورت کو تعلیم یافتہ بنانے کی بات اس لیے کی گئی تھی تاکہ وہ اچھے اور مفید شہری بن کر مرد اساس کلچر کو مضبوط اور مستحکم بنائیں۔ اسی لیے تانیثی مفکروں نے مِل (Mill) کو لبرل فیمنسٹ قرار دیا۔ ناصر عباس نیر کے مطابق:

''جان اسٹورٹ مل کے خیالات کو لبرل فیمنزم کا نام دیا گیا ہے کہ یہ ایک لبرل سیاسی مفکر کے خیالات ہیں۔ مل نے بھی عورتوں کے علم کی بات کی۔ اس لیے نہیں کہ علم بجائے خود کوئی قدر ہے یا یہ علم عورت کو اپنی ذات کا تجزیہ اور تجربہ کرنے کے قابل بناتا ہے بلکہ اس لیے کہ عورتیں علم حاصل کر کے بہتر اور مفید شہری بن سکیں گی۔ دوسرے لفظوں میں

لبرل فیمنزم نے عورت کی محدود دنیا میں وسعت پیدا کرنے
کی جو کوشش کی وہ دراصل پدری نظام کی ہی استواری پر
مرکوز تھی''۔[۹۷]

مذکورہ بالا تانیثی مفکروں اور دانشوروں کے طفیل مغرب میں عورتوں کو معاشی اور سیاسی میدانوں میں کسی حد تک کامیابی حاصل ہوگئی۔ جیسے عورتوں کو مغرب میں ووٹ دینے کا حق تفویض کیا گیا لیکن ووٹ کا حصول ان کی آخری مانگ نہیں تھی بلکہ مرد اساس معاشرے میں مظلوم، مغلوب اور مطیع عورت نے اربابِ اقتدار کے سامنے بہت ساری مانگیں رکھی تھیں (روزگار کی اجازت، پونجی کا اختیار)، مساوی اجرت، گرجا گھروں میں شرکت کی اجازت وغیرہ، جن کی حصولیابی سے عورت صنفی مساوات کے درجے تک پہنچ سکتی تھی۔ بیسویں صدی بیشتر سیاسی، سماجی، تہذیبی، علمی اور ادبی انقلابات کی خمیر سے مزین تھی۔ اس صدی کے اوائل تک آتے آتے عورتوں کو ووٹ کے حق کے علاوہ بھی بہت سی مراعات حاصل ہو چکی تھیں لیکن اس کے باوجود ثقافتی اور معاشرتی منظر نامے میں عورت کی حقیقت اور اصلیت کی بازیافت کی تمام تر کوششیں بے کارسی معلوم ہوتی تھیں کیوں کہ پدری نظامِ معاشرت میں عورت کی تمام صفات معدوم ہو چکی تھیں اور اس کی ذات صرف مرد کے ہاتھ کا کھلونا، دل بہلانے اور تفنن طبع کا ایک آلہ، افزائش نسل کا وسیلہ اور خانگی امورات کی معاون و مددگار تک محدود ہو چکی تھی۔ جیسا کہ پہلے مذکور ہوا کہ بیسویں صدی نئی فکریات کا ایک طوفان لے کر آئی۔ تانیثیت کی دنیا بھی نئے فکری اور نظری اقدار سے آشنا ہوئی۔ اس طرح اس کی محدود دنیا

میں وسعت پیدا ہونے لگی اور عورتوں کی اجتماعی جدوجہد میں اعتدال پیدا ہو گیا کیوں کہ ابھی تک مجموعی طور پر جملہ سماجی اداروں اور معاشرتی رسومیات اور اخلاقیات پر پدری نظام غالب تھا۔ بیسویں صدی کے ربع اول کے بعد خواتین مصنفین نے انفرادی طور پر اپنی تحریروں کے ذریعے یہ احساس دلایا کہ وہ کسی بھی طرح مردوں سے کمتر یا کمزور نہیں ہیں۔ انہوں نے کہا کہ تاریخی اور ادبی متون کی تشریح وتوضیح مرد اپنے انداز اور ذہنی تحفظات کے ساتھ کرتے ہیں۔ان کا کہنا ہے کہ مردان کے ادبی اور دیگر متون کے بین السطور تک پہنچ بھی نہیں سکتا ہے۔اس سلسلے میں ریبیکا ویسٹ (Rebeeca West) اور ورجینا وولف (Virginia Wolf) نے اپنے ادبی اور دوسرے مضامین کے ذریعے ذکوری معاشرے میں اپنی حیثیت اور اہمیت منوالی۔ ورجینا وولف کی کتاب A Room of One's Own میں تانیثی تعقلات صحت مند انداز میں لکھے گئے اور اسے اس ضمن میں کلاسیکی دستاویز کا درجہ حاصل ہے۔ڈورتھی رچرڈسن (Dorthy Richardson) نے بھی اپنے ناول Pilgrimage میں عورت کے معاشی اور سماجی انسلاکات پر بہت ہی خوبصورت بحثیں چھیڑی ہیں۔لیکن تانیثیت کو نئے تناظر میں اور نئے تفکری اور تہذیبی رویّوں میں پیش کرنے کا سہرا سیمون دی بوار (Simone De Beaovoir) کے سر ہے جس کی کتاب The Nature of Second Sex اُن مرد مصنفین کی تحریروں کا معتبر اور صحت مند جواب ہے جنہوں نے عورت کو پدری ثقافتی نظام کے پس منظر میں پیش کیا تھا۔دوسرے لفظوں میں بوار نے عورت کی اس حقیقت اور اصلیت کی بازیافت کی کوشش کی

جو مرد معاشرے میں گم ہو چکی ہے۔"[۸۰] بوا کی یہ کتاب عرصہ دراز تک ادبی اور ثقافتی حلقوں میں بحث و تمحیص کا موجب بنی۔ ۱۹۶۹ء میں سامنے آنے والی کتاب میں اس نے عورت کے مظالم کی داستان رقم کرتے کرتے ایسے واقعات کو ضبطِ تحریر میں لایا ہے جنھیں اردو تہذیب الفاظ کا جامعہ پہنانے سے قاصر ہے۔ بوار نے تانیثیت کو نئے مباحث ہی عطا نہیں کیے بلکہ دیگر معاصرین اور پیش رؤوں کی ایک مناسب تعداد کو متاثر کیا۔ آگے چل کر کیٹ ملٹ (Kate Millett) نے ۱۹۷۹ء میں Sexual Politics لکھ کر تانیثیت کے فکری ارتقاء کو آگے بڑھایا۔

تانیثیت کو کچھ لوگ مابعد جدیدیت کی ذیلی تنقیدی تھیوری کے بطور بھی پیش کرتے ہیں اور اس کا نام پس ساختیات، نو مارکسیت وغیرہ نظریات نقد کے ساتھ لیتے ہیں۔ ایک بات بہر حال طے ہے کہ مابعد جدیدیت ہر طرح کی ادعائیت اور آفاقیت سے گریز کر کے لامرکزیت اور مقامیت پر اصرار کرتی ہے۔ تانیثیت بھی پدری نظامِ فکر اور مرد کی سماجی اور معاشرتی حیثیت کو تسلیم کرنے کی منکر ہے۔ غرض مابعد جدید مفکرین مثلاً دریدا (Darrida) اور فوکو (Focault) کے زیر اثر مختلف اور متنوع فکری روشیں حاشیے سے پرواز کرتے کرتے مرکز کی طرف آ گئی ہیں۔ اسی طرح تانیثیت بھی جو ابھی تک حاشیے پر تھی۔ مرکزی ڈسکورس میں شامل ہو گئی۔ مابعد جدیدیت کے تحت جن مفکروں نے تانیثیت کی تھیوری کو فکری منہاج سے سرفراز کیا۔ ان میں سب سے اہم نام جولیا کرسٹیوا (Jullia Kresteva) کا ہے۔

مابعد جدیدیت اور تانیثیت کے باہمی تعلق کے حوالے سے بہت سارے مفکروں (خاص کر تانیثی) نے انتہائی قسم کے خدشات کا اظہار کیا ہے۔ ان کے مطابق مابعد جدیدیت نسوانیت سے متعلق رجحان کی تقویت پذیری نہیں بلکہ اس کو پست اور کمزور کرنے کے درپے ہے۔ وہ اس ضمن میں رولاں بارتھ کے مضمون ''مصنف کی موت'' (Death of the Author) کی مثال پیش کرتے ہیں۔ اس مضمون کی رُو سے مابعد جدیدیت متن سے مصنف کی بے دخلی پر مصر ہے جبکہ تانیثیت کے فکری رویوں کا سب سے اہم نکتہ یہ ہے کہ ادبی متون کی تانیثی نقطہ نظر سے قرأت عورت کے شعورِ ذات اور عرفانِ نفس کے احساس کو اجاگر کرتی ہے۔ فضیل جعفری نے زبیر رضوی کی ادارت میں شائع ہو رہے سہ ماہی ''ذہنِ جدید'' بابت جون تا اگست ۱۹۹۷ء میں اپنے مضمون ''تھیوری، امریکی شوگر ڈیڈی اور مابعد جدیدیت'' میں تانیثی مفکروں کے حوالے سے اہم انکشاف کیا ہے:

> ''رولاں بارت کے زیر اثر مابعد جدیدیت بھی نہ صرف
> مصنف کی بلکہ موضوع کی موت کا بھی اعلان کر چکی ہے
> لیکن نسوانیت پسند ادیب اور نقاد اس طرزِ فکر کی شدت کے
> ساتھ مخالفت اور مذمت کرتے ہیں۔ نینسی ملر (Nancy
> Miller) اور دوسرے نسوانیت پسندوں کے لیے خواتین
> کا منصفانہ استحقاق (Authorial Authority)
> بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اگر یہ مان لیا جائے

کہ مصنف کی موت واقع ہوچکی ہے تو پھر کسی خاتون
ادیب کو خاتون سمجھ کر کیسے پڑھایا جاسکتا ہے۔‘‘

فضیل جعفری نے اپنے مضمون میں مابعد یدیت اوراس کے ساتھ وابستہ کیے جانے والے تفکیری رویّوں کا نہایت ہی جانب داری والے انداز میں تجزیہ کیا ہےاوراس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ مابعد جدیدیت نے کچلے ہوئے طبقوں اور ان کی حمایت میں انقلابی تحریکوں اور رجحانات کومزید کچلنے کالائنس حاصل کرلیا ہے۔

تانیثیت کی اس بحث سے ہم اس فیصلہ پر پہنچے ہیں کہ مابعد جدیدیت نے تانیثی مفکروں کواپنی چھتر چھایامیں رکھ کر دانشورانہ سطح پران کی شناخت کوقائم کردیا ہے۔ یہ بات بھی مابعدجدیدیت کے موئدین بڑے زوروشور سے کہہ رہے ہیں کہ یہ مہابیانیہ کےاستر داد پراصرار کرتی ہے جب کہ تانیثیت ایک مہابیانیہ ہی ہے۔اس نقطہ نظر سے مابعد جدیدیت تانیثیت کی پس پردہ حمایت نہیں مخالفت کررہی ہے۔لیکن مابعد جدیدیت ہرطرح کے نظریّے کے جبر کے خلاف ہےاسی لیے دوسرے نظریات کے پہلو بہ پہلوتانیثی نظریہ پنپنے کےسارےامکانات رکھتاہے۔

مذکورہ بالاسطور میں یہ عرض کیا جاچکاہے کہ تانیثیت نے بیسوی صدی کےاوائل میں ایک صحت مندر جحان کی صورت اختیار کی لیکن اس سے ہرگز یہ مطلب اخذ نہیں کیا جاسکتا ہے کہ بعد میں یہ نظریہ مردہ ہوگیا اورادبی اور ثقافتی اداروں میں اس پر رائے زنی اور بحث و تمحیص کا سلسلہ رُک گیا جبکہ حقیقت یہ ہے کہ عورت ہمیشہ مظلوم، مطیع اور مغلوب کی صورت

میں سامنے آئی جس نے تانیثی مفکروں کو ہر دور میں پیدا کیا اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے اسی لیے تانیثیت کے نظریے کو تقویت ملتی جارہی ہے البتہ اس فرق کے ساتھ کہ چھٹی اور ساتویں دہائی میں اس کے مباحث نے جو زور و شور قائم کیا تھا اس میں اب اعتدال اور توازن پیدا ہو گیا اور عصر حاضر میں اس کی فکری جہات پر دانشور حلقوں میں گفتگو جاری ہے۔

اُردو ادب میں تانیثیت

جہاں تک اُردو ادب میں تانیثیت کا تعلق ہے اُردو ادباء اور دانشوروں نے تانیثیت کا مطلب وہ ادب مراد لیا ہے جسے خواتین مصنفین نے خلق کیا ہے۔ انھوں نے اسے تحریک اور فلسفہ کے بطور ابھی تک نہیں سمجھا ہے۔ ''اُردو دنیا ابھی تک Feminine اور Female اصطلاحوں اور الفاظ کی معنوی صورتوں سے باہر نہیں نکل پائی۔''[۸۱] ابھی تک کئی نامور ناقدین مثلاً پروفیسر گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر ناصر عباس نیّر، پروفیسر عتیق اللہ، پروفیسر قاضی افضال حسین نے اس نظریے کو تنقیدی سطح پر متعارف کرنے میں شعوری کوششیں کیں۔ ان کے علاوہ ڈاکٹر مشتاق احمد وانی نے ۸۴۰ صفحات پر مشتمل ''اُردو ادب میں تانیثیت'' لکھ کر نہایت ہی وقیع کام انجام دیا ہے جس کو علمی اور ادبی سطح پر سراہا جارہا ہے۔ ہر چند کہ ان کی کتاب کلی طور پر تانیثیت کے فکری اور فلسفیانہ مباحث کو محطوی نہیں ہے اور فاضل مصنف نسوانیت اور تانیثیت کے مابین امتیاز قائم نہیں کر پائے ہیں تاہم ان کی کوششوں کو لائق استحسان قرار دینے میں کوئی مضائقہ نہیں۔ اُردو میں ڈاکٹر مشتاق کے علاوہ ڈاکٹر شبنم آرا

اور ڈاکٹر وسیم بیگم نے بالترتیب ''اُردو ناول میں تانیثیت کے مباحث'' اور'' آزادی کے بعد کی اُردو شاعری میں تانیثیت'' لکھ کر اس سمت میں قدم اٹھانے کی قابلِ ذکر کوششیں کی ہیں۔

(اُردو ادب میں تانیثی تنقید کی مثالیں اور مسائل دوسرے باب میں باضابطہ طور پر پیش کیے جائیں گے۔ یہاں پر صرف تانیثیت کے معنی اور مفہوم اور آغاز وارتقاء کا اجمالاً جائزہ لیا گیا ہے)

☆☆☆☆☆☆☆

(۵) بین المتونیت

یہ ایک ایسا نظریہ ہے جس نے اُن دوسرے تنقیدی نظریات کی طرح بیسویں صدی کے آخری نصف میں ادبی تنقید کے منظرنامہ پر ابھر کر نئی بحث کا آغاز کیا جو زبان، متن اور قاری کی تثلیث کو محتوی ہے۔ کچھ لوگوں نے بین المتونیت (intertextuality) کو ''متن پر متن بنانے'' کے تفاعل تک محدود تصور کر لیا ہے جو ناصر عباس نیّر کے نزدیک ان لوگوں کی نری گمراہی کی واضح دلیل ہے۔ اُردو کی ادبی تاریخ پر اگر نظر دوڑائیں تو پتہ چلتا ہے کہ سرقہ، استفادہ، توارد، مضمون آفرینی، نقل، ترجمانی جیسی اصطلاحات جستہ جستہ دیکھنے کو ملتی ہیں۔ جن کا مفہوم عمومی طور پر ایک متن کے مقابل دوسرے متن کو رکھنا ہے۔ یوں غور کریں تو بین المتونیت مابعد جدید تنقیدی تھیوری کی طرح تکثیری مزاج کی متحمل ہے۔

بیسوی صدی کے آخری ربع میں بین المتونیت کو فکری سطح پر استناد حاصل ہوا لیکن بنیادی طور پر بین المتونیت اس تھیوری کی زائیدہ ہے جس نے نہ صرف ادبی تنقید کے ٹھہرے ہوئے پانیوں میں کنکر ڈال کر اس میں ہلچل پیدا کر دی ہے بلکہ دیگر علوم، سماجی طبقات، ثقافتی مظاہر وغیرہ سب اسی کے دائرہ فکر میں شامل ہو گئے ہیں۔ اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ پہلے تھیوری کے تعلق سے چند ایک ضروری نکات کو پیش نظر رکھا جائے:

''تھیوری ایک جامع، وسیع اور آسانی سے گرفت میں نہ آنے والی اصطلاح ہے۔ یہ سمجھنا نادانی ہوگی کہ تھیوری سے مراد فقط تنقیدی نظریات ہیں، جو جدیدیت کے بعد یا اس کے رد میں سامنے آئے ہیں، جیسے ساختیات، ڈی کنسٹرکشن، نئی تاریخیت، نو مارکسیت، نسائی تنقید، قاری اساس تنقید، مظہریت وغیرہ۔ تھیوری کو نظریہ سازی کی ایسی روش کہا جاسکتا ہے جو یکسر غیر روایتی ہے، جس کا آغاز ہر چند جدیدیت کے بعد ہوا ہے مگر جو فقط ادب ونقد تک محدود نہیں ہے۔ تھیوری کو آزاد اور انحراف پسند مطالعاتی رویہ بھی قرار دیا جاسکتا ہے جو کسی ثقافتی مظہر یا متن کی تفہیم و تعبیر کے لیے کسی بھی علم (Discipline) سے اس کا حربہ یا استدلال مستعار لے سکتا ہے یا خود ایک نیا حربہ وضع کرسکتا ہے۔ اس لئے تھیوری Inter-Disciplinary ہے۔۔۔ تھیوری کوئی حصار قائم نہیں کرتی، راہوں کو کھلا رکھتی ہے یوں تکثیریت کے لیے چشم براہ رہتی ہے۔ تھیوری کا یہ مخصوص مزاج پوری مابعد جدید فکر میں سرایت کیے ہوئے ہیں۔ بین المتونیت بھی تھیوری کے اسی مزاج کی پروردہ ہے''۔ [۸۲]

اس طرح اگر بین المتونیت کی تعریف وتوضیح تھیوری کے حوالے سے کریں تو اس کے معنی و مفہوم اور حدود وامکانات بھی تکثیریت (Pluralism) کے حامل ہوں گے۔ اس لیے بین المتونیت کو متن پر متن بنانے کا تصور نہ سمجھتے ہوئے یہی کہا جاسکتا ہے کہ مابعد جدیدیت کی طرح بین المتونیت بھی کئی زاویوں اور کئی پہلوؤں کی تعریف وتوضیح سے مشروط ہے۔

بین المتونیت کی اصطلاح سب سے پہلے جولیا کرسٹیوا (Julia Kristeva) نے ۱۹۶۶ء میں وضع کی۔ بین المتونیت یعنی inter-textuality کی اصطلاح اس نے ایک لاطینی لفظ intertexto سے مستعار لی ہے۔ ویسے بھی مابعد جدید تفکیری رویّے اپنے اندر مختلف اور متنوع طرفیں رکھتے ہیں جن کی وجہ سے کسی بھی فکر کو واضح کرنے میں دشواری حائل ہو جاتی ہے اور عمومی طور پر مروجہ تخفیفی نہج نے زندگی کے ہر شعبہ کو اپنے انداز سے پیش کرنے کی طرح ڈالی۔ جس کا فوری نتیجہ یہ ہوا کہ جن اشیاء و مظاہرہ کو زیرِ بحث لایا جاتا ہے ان کے کچھ پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے جس کی وجہ سے اس فکر یا تصور کی روح مجروح ہوتی ہے۔ اگر بین المتونیت کو بھی اسی تخفیفی نہج کی بنیاد پر واضح کریں تو پھر ''متن پر متن بنانے'' کے علاوہ اس کے کچھ معانی ہی نہیں ہیں۔ بین المتونیت کی بنیاد گذار جولیا کرسٹیوا نے اپنی معرکتہ الآرا کتاب Desire in Language میں اس کی تعریف اس طرح کی ہے:

"A permutation of text; an intertextuality in: in the space of a

given text, several utterance, taken from other text, intersects and neutralize one another."83

جولیا کرسٹیوا کی اس تعریف سے بین المتونیت کی اس سکہ بند تعریف پر ضرب پڑتی ہے کہ یہ صرف ''متن پر متن'' بنانے سے عبارت ہے۔اُس نے اس بات پر اصرار کیا کہ ایک متن میں دوسرے متعدد متون غیر شعوری طور پر شامل ہوتے ہیں۔اس طرح جب کبھی بھی ہم کسی متن کا مطالعہ بڑی سنجیدگی سے کرتے ہیں تو شدت سے یہ احساس ہوجاتا ہے کہ اس متن میں مختلف متون کی آوازوں اور ان کے زیروبم سے کبھی ہلکا تو کبھی گہرا تاثر مرتسم ہوتا ہے۔جولیا کرسٹیوا کے ساتھ ساتھ رولاں بارت نے بھی بین المتونیت کی وضاحت کی ہے لیکن ذرا مختلف انداز میں:

"Any text is a new tissue of past citation bits of cods, formulae, rhythimic models, fragments of social languages, etc. Pass into the text and are redistributed within it, for there is always language before and around the

text. Intertextuality the condition of any text whatsoever, cannot, of course, be reduced to a problem of source or influence. The intertext is a general field of anonymous formulae whose origin can scarcely ever be located: of unconscious or automatic quotation, given without question mark."[84]

اُردو میں گوپی چند نارنگ، وہاب اشرفی، قاضی افضال حسین، ناصر عباس نیّر، قدوس جاوید جیسے ناقدین نے اپنے اپنے انداز سے بین المتونیت کی تعریف وتوضیح کی ہے۔قاضی افضال حسین اپنی کتاب ''تحریر اساس تنقید'' میں بین المتونیت کو معنی خیزی کے وسائل کی نشاندہی قرار دیتے ہیں۔وہ لکھتے ہیں:

''بین المتونیت ...... کے تمام وسائل متن کی تعمیر کے حوالہ جاتی اور ترسیلی غایت کی نفی کرتے ہیں۔متن تجربے کی ترسیل کا ذریعہ محض نہیں بلکہ خود اپنا مقصود ہے کہ ان تمام

طریقوں سے تجربے کی ترسیل یا معروض کے بیان کے
بجائے ایک متن کسی دوسرے متن کی معنی خیزی کے وسائل
کو اپنا موضوع قرار دیتا ہے۔مزید یہ کہ بین المتونیت کے
اس رجحان کے نتیجے میں متن کی معنی خیزی تجربے، مدلول،
سیاق یا مصنف کی عائد کی ہوئی تحدید سے آزاد ہوگئی
ہے''۔ ۸۵

پروفیسر قدوس جاوید نے بین المتونیت کی وضاحت نہایت ہی شرح وبسط کے ساتھ کی ہے۔
انہوں نے اپنے معروضات کو چھ نکات میں اس طرح پیش کیا ہے:

ا۔ ادبی متن نشانات (signs) کے مجموعے کا نام ہے
جس میں حروف اور الفاظ ''معنی نما'' تصورات، رویّوں،
نظام اور شعریات سے کس طرح کے رشتے رکھتی ہیں۔اس
کا Signifier کے طور پر نشانات کی نمائندگی کرتے
ہیں۔

۲۔ ہر نیا متن، ماقبل کے کارناموں کی زبان، آہنگ اور
اصولوں کا ہی حصہ یا سایہ ہوتا ہے جو نئے متن میں نئے
انداز میں نمایاں ہوتا ہے۔

۳۔ بین المتونیت محض کسی قابل مطالعہ موضوع تک محدود

نہیں ہوتی بلکہ اس کا تعلق اس تشریحی نظام سے بھی ہے
جس کے ذریعے متون کے موضوعات اور ان متون کے
باہمی رشتوں کا تعین کیا جاتا ہے۔

۴۔ بین المتونیت سے مراد وہ معنوی تفسیر و ارتقاء ہے جو
مختلف متون کے داخلی (فکری، لسانی، جمالیاتی) رشتوں
کے سبب رونما ہوتا ہے۔

۵۔ کسی متن میں موجود مکالماتی عناصر بھی بین المتونیت کی
تشکیل کا سبب بنتے ہیں۔

۶۔ بین المتونیت میں متن کسی صنفی نظام کے اندر ہونے
کے باوجود صنفی حد بندیوں کو توڑتا بھی ہے''۔ [۸۶]

اُردو میں بین المتونیت کی سب سے جامع اور مبسوط تعریف ناصر عباس نیّر نے پیش کی ہے۔ ان کے نزدیک صرف لکھی ہوئی تحریر ہی متن نہیں ہے بلکہ ہر ثقافتی مظہر متن ہے جو معنی خیزی کے تفاعل پر دال ہے۔ نیّر نے اپنے وسیع مطالعے کی بنیاد پر بین المتونیت کو ثقافتی مطالعات کے قریب کر دیا ہے۔ ویسے بھی ہر ادبی سرگرمی اپنی فطرت میں ثقافتی ہی ہوتی ہے اس طرح بین المتونیت کا ثقافت کے ساتھ تعلق قائم کرنا کوئی نئی بات نہیں ہے لیکن دونوں کے مابین رشتے کی نوعیت ضرور مختلف ہے۔ اس بنیاد پر ایک سماج کے ثقافتی انسلاکات کو متون کا مجموعہ کہنا بے جا نہیں ہوگا:

''یوں دیکھیں تو ہر سماجی عمل اور مظہر ایک مخصوص تناظر میں

قابل فہم ہوتا اور اپنے معنی کا ابلاغ کرتا ہے۔لہٰذا ہر ثقافتی
سرگرمی کو ایک متن قرار دیا جاسکتا ہے اور ثقافت کو متون
کے مجموعے سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔'' [۸۷]

بین المتونیت نے ثقافت کو ادبی متن کا گہوارہ متصور کر کے ادبی تفہیم وتعبیر کی ایک نئی اور حیرت انگیز طرح ڈالی ہے جس کے مطابق ثقافت میں پہلے سے موجود معنی خیزی کے اعمال کو ادبی متن بروئے کار لاکر معنی کی ایک کثیر الجہت دنیا کو آشکار کرتا ہے۔اس طرح دیکھیں تو بین المتونیت کی فکری بنیادوں کے ڈانڈے ثقافتی مطالعات تک پھیل جاتی ہیں۔ بیشتر مابعد جدید مفکروں کا دعویٰ ہے کہ ہر نیا متن جب لکھا جاتا ہے تو ایسا سابقہ متن کی قرأت کے بعد ہی ممکن ہو پاتا ہے۔ یہاں پر سابقہ متن کے بارے میں یہ بیان کرنا بے جا نہیں ہوگا کہ وہ بھی ایک مخصوص ثقافت کا نامیاتی حصہ ہے۔اگرچہ ہر متن ثقافت کے باطن سے جھانکنے والا وہ جُز ہے جس کے دوسرے اجزاء سے ربط واتصال کے بعد ہی صحت مند ثقافت کا وجود عمل میں آتا ہے۔اب یہاں پر یہ سوال سرابھار رہا ہے کہ ایک متن سابقہ متون (یعنی ثقافت کی بنیاد پر کس طرح وجود پذیر ہوتا ہے اور سابقہ متون متحرک، زندہ اور فعال ہوتے ہیں؟ یہ سابقہ متون قرأت کے تفاعل سے زندہ اور متحرک ہوتے ہیں ورنہ ان کی حیثیت ایک مردہ اور تاریخی و ثقافتی پردوں میں مستور ایک گمنام شے کی سی ہے۔غرض ثقافت (ثقافت سے یہاں پر مراد متن) کی قرأت سے ایک نیا متن تخلیق کیا جاسکتا ہے۔اس طرح بین المتونیت کے ضمن میں ثقافت، قرأت اور متن کی تثلیث سے ایک عمدہ اور فکر انگیز تصور سامنے آتا ہے۔ اس بحث

سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ہر نئے متن کی وجود میں آنے کے لیے سابقہ متون کی تقلیب اور لاتشکیل (Deconstruction) ہوتی ہے نہ کہ نیا متن سابقہ متون کی تجدید یا توسیع شدہ صورت ہوتی ہے۔ یہاں پر تقلیب اور Deconstruction کی اصطلاحات کے تناظر میں بین المتونیت کی تمام گمشدہ اور مستور طرحیں اور طرفیں کھل جاتی ہیں۔ مزید وضاحت میں کہا جا سکتا ہے کہ ''تقلیب عناصر کی ماہیئت بدلنے کا نام ہے اور ڈی کنسٹرکشن کا مطلب ہے کہ پہلے سے موجود معنی یا متن اب مقتدر نہیں رہا، وہ بے دخل اور غیر مؤثر ہو گیا ہے۔ تقلیب کی صورت میں سابقہ یا معاصر متون کی معنویت نئے متن میں صرف ہو جاتی ہے۔ نیا متن پرانے متون کے معنیاتی امکانات، ان کے تخلیقی پوٹنشل، ان کے زاویہ ہائے نظر، ان کی value judgement کو مختلف طریقوں سے بروئے کار لاتا ہے۔ اس صورت میں نیا متن بیضہ رِحم کی مانند ہوتا ہے جو دوسرے متون کے بیج کو قبول کرتا اور ان کی نشو و نما کرتا ہے۔ جبکہ ڈی کنسٹرکشن کی صورت میں نیا متن دیگر متون کے متوازی اپنی معنویت کا علم بلند کرتا ہے'' (۸۸)۔ اس زاویہ نظر کا استدلالی پہلو یہ ہے کہ نئے متن کی تخلیق و تعمیر کے لیے سابقہ متن کی موجودگی ناگزیر ہے اور موخرالذکر کی عدم موجودگی میں ''تقلیب'' اور Deconstruction جیسی اصطلاحات بے معنی ہو کر رہ جاتی ہیں۔ تذکروں کی تنقید سے لے کر رومانوی ادب کی تنقید تک ''معنی آفرینی کا جو تصور بار بار مطالعے میں آتا ہے بین المتونیت وہ نہیں ہے بلکہ یہ معنی خیزی کے عمل کے تجزیہ سے سروکار رکھتی ہے نیز معنی خیزی کے عمل کو ممکن بنانے والے ثقافتی کوڈز، کنونشنز اور حکمت عملیوں کو بھی اس تجزیے میں لایا جاتا

ہے۔اس طرح بین المتونیت معنی آفرینی کا وہ روایتی تصور نہیں ہے بلکہ روایتی تصورات کی تقلیب کر کے یہ اپنا تار و پود تیار کر لیتی ہے اور یہ متن سنجی کا معیار مقرر کر کے ایک منفرد زاویہ نقد فراہم کرتی ہے۔ بین المتونیت خود اپنی منطق کی رُو سے یکسر نئی اور انقلابی تھیوری ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتی۔ یہ خود اپنی تشکیل کے لیے دوسرے نظریات پر انحصار کرتی ہے۔مگر چونکہ یہ انحصار نقل کے بجائے تقلیب کا قائل ہے،اس لیے بین المتونیت فقط سابق طریقہ ہائے نقد کو دہرانے کے بجائے ان کی بصیرتوں کے امتزاج سے متن فہمی کا نیا اصول بھی دیتی ہے"۔ [۸۹]

مابعد جدید تنقیدی منظر نامے میں بین المتونیت کا زاوئیہ نقد ایک ایسے تنقیدی نظریہ کے بطور نمودار ہوا ہے جو دوسرے کئی تصورات کے امتزاج سے اپنی حیثیت کو منکشف کرتا ہے۔ اس وجہ سے بین المتونیت یہ دعویٰ نہیں کر سکتی ہے کہ وہ اپنی ذات میں خود مکتفی اور آزاد ہے۔ جیسا کہ پہلے مذکور ہوا ہے کہ بین المتونیت سابقہ متون کی موجودگی سے نئے متن کی تخلیق کا نام ہے اس لیے مابعد جدید مفکرین اس کو ایک الگ تھلگ اور خود مختار نظریہ تنقید کہنے میں حق بجانب نہیں ہیں۔غرض بین المتونیت ادب فہمی کا ایک نیا اور حیرت انگیز نظریہ کے بطور اپنی اہمیت اور افادیت منوانے میں کامیاب ہوئی ہے۔

اُردو میں بین المتونیت

تھیوری کے زائیدہ دوسرے تنقیدی نظریات کی طرح اُردو میں بین المتونیت پر مابعد جدید مفکرین نے اپنے اپنے طور سے لکھا ہے۔انھوں نے صرف اس کے نظری پہلوؤں

کی طرف توجہ مبذول کی۔ ان ناقدین میں گوپی چند نارنگ، ناصر عباس نیّر، قدوس جاوید، قاضی افضال حسین وہاب اشرفی کے اسمائے گرامی قابلِ ذکر ہیں۔ ان کا کام وقیع ہے اور اس نظریہ کو مشرقی تناظر میں سمجھانے کے لیے انہوں نے اپنے فکر و استدلال کو کام میں لانے کی بھی حتی المقدور کوشش ضرور کی ہے۔

اس نظریہ نقد کے عملی پہلوؤں پر بحث اور اس کی مثالیں ایک دوسرے باب میں پیش کی جائیں گی جو صرف مابعد جدیدیت کے تحت سامنے آنے والے تنقیدی نظریات کے عملی یا اطلاقی پہلوؤں پر مشتمل ہوگا۔

(۶) امتزاجی تنقید

اُردو میں بیسویں صدی کے دوسرے نصف میں جن تنقیدی مکاتب کا ظہور ہوا اُن میں امتزاجی تنقید مناسب مقام کی حامل ہے۔ پروفیسر وزیر آغا کا یہ تنقیدی نظریہ دہائیوں تک اُردو میں بحث و مباحث کا موجب بنا اور طرح طرح کے سوالات سامنے آئے جن کے مدلّل اور مناسب جوابات پیش کر کے وزیر آغا نے اس نظریۂ نقد کی اہمیت اور معنویت کو زندگی کی حرکت و حرارت عطا کی۔ یہ نظریہ نقد اس وقت اُردو ادب کے اُفق پر نمودار ہوا جب جدیدیت نے اپنا تار و پود حال ہی میں مکمل کیا تھا اور اس پر الزامات بھی لگائے جانے لگے تھے لیکن امتزاجی تنقید اپنی ماہیئت اور دائرہ کار کے تعلق سے مابعد جدیدیت سے مطابقت رکھتی ہے اور حقیقت بھی یہی ہے کہ اس تنقیدی نظریہ نے مابعد جدید تنقیدی منظر نامے کے رنگا رنگ خانوں میں اپنا ایک خاص رنگ بھر دیا۔ اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ نظریہ نقد مابعد جدید دور میں ہی سن بلوغ کو پہنچا۔ یہاں پر امتزاجی تنقید اور مابعد جدیدیت کے درمیان مماثلت اور مشابہت کے رشتوں کو اجمال کے ساتھ پیش کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے تا کہ اولا الذکر کی ارتقائی صورت حال کا اندازہ لگایا جا سکے۔

امتزاجی تنقید اپنے دائرہ کار میں ادبی متن کی تشریح و توضیح اور تفہیم و تعبیر اور قدر

شناسی میں ان تمام تنقیدی حربوں سے کام لیتی ہے جو ایک مخصوص متن میں مضمر مختلف اور متنوع عناصر کے اکتشافی تفاعل میں معاون و مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ اس طرح دوسرے الفاظ میں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ امتزاجی تنقید کسی تنقیدی نظریہ کے جبر پر مُصر نہیں ہے بلکہ ہر طرح کے ادعائیت اور مطلقیت (Absolutism) کے استرداد کا سامان اپنے پہلو میں رکھتی ہے۔ اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ امتزاجی تنقید کسی بھی تنقیدی نظریہ کو تسلیم نہیں کرتی ہے بلکہ ادب پارے کی تعین قدر میں اُس تنقیدی نظریہ کو کام میں لاتی ہے جو اس کے کسی ایک پہلو کو اجاگر کرے۔ یہ بات اظہر من الشّمس ہے کہ ہر تنقیدی نظریہ جبر سے متصف ہوتا ہے کیوں کہ وہ (یعنی تنقیدی نظریہ) اپنی ادعائیت اور مطلقیت کے تحت متن کے ایک پہلو کو اجاگر کرتے ہوئے دوسرے پہلوؤں کو نظرانداز کردیتا ہے جو عمومی طور پر یک رُخی تنقید کو راہ دیتی ہے۔ امتزاجی تنقید کا یہی اختصاص اسے مابعد جدید تنقیدی نظریات کے حصار میں داخل کردیتا ہے۔

مابعد جدیدیت بھی اپنی ماہئیت میں کسی بھی نظریہ، ازم اور حقیقت کو دائمی اور صحیح متصور نہیں کرتی ہے اور ہر ایک نظریہ کو شک کے دائرے میں داخل کردیتی ہے اس طرح مابعد جدیدیت کی چھتر چھایا میں ہر نظریہ پنپ سکتا ہے۔ یعنی ہر نظریہ اپنا تار و پود تیار کرسکتا ہے اور جو کسی دوسرے نظریہ یا ازم کے استرداد کا حامل نہیں ہوگا بلکہ اپنی منطق اور ضروریات کے تحت نمو حاصل کرے گا۔ اس طرح مابعد جدیدیت کے ساتھ امتزاجی تنقید کی مشابہت یوں ہی نہیں ہے بلکہ دونوں کے مزاج اور حدود وامکانات میں کافی حد تک مماثلت کے اتنے

اور ایسے عناصر موجود ہیں جو امتزاجی تنقید کو مابعد جدید تنقیدی منظر نامہ کا حصہ قرار دینے کے لیے کافی ہیں۔ مابعد جدیدیت اور امتزاجی تنقید کے مابین مشابہت کے تعلق سے ناصر عباس نیّر لکھتے ہیں:

"امتزاجی تنقید کو اہمیت مابعد جدید تنقیدی تناظر میں ہی ملنا شروع ہوتی ہے۔ مابعد جدیدیت ہر قسم کی ادعائیت، مطلقیت، حتمیت اور قطعیت کے خلاف ہے۔ یہ کسی ایک نظریے کو مطلق صداقت کا علمبردار اس لیے نہیں ٹھہراتی کہ اس کا لازمی مطلب باقی نظریات کا رد ہے جبکہ ہر نظریہ تھوڑی بہت سچائی کا حامل ضرور ہوتا ہے اور کم از کم اپنی حدود میں اہم اور مفید ہوتا ہے اور عین یہی موقف امتزاجی تنقید کا ہے۔ امتزاجی تنقید کی رو سے کسی ایک تنقیدی نظریے پر بہ طور واحد اور مطلق صداقت کے اصرار ہرگز مناسب نہیں"۔[۹۰]

امتزاجی تنقید کی اساس کو وزیر آغا نے اپنے دہائیوں کے مطالعے اور ادبی ذوق وشوق کی بنیاد پر قائم کیا ہے۔ اُردو میں کچھ لوگ تنقیدی نظریہ سازی کی یہ کہہ کر شدید مخالفت کرتے ہیں کہ یہ سب نظریات مغربی افکار و اقدار کے چبائے ہوئے نوالے ہیں جو ہر صورت میں مشرقی مزاج اور معیار سے میل نہیں کھاتے۔ اس سلسلے میں ان نظریات کے حامی لوگ کہتے ہیں کہ نظریات کسی ادب کے مسلسل اور متواتر مطالعے سے سامنے آجاتے ہیں۔

پروفیسر وزیر آغا اس اعتبار سے مبارک بادی کا استحقاق رکھتے ہیں کہ انھوں نے ادبی تنقیدی نظریات کے مخالفین کا سنجیدہ اور علمی جواب دیا ہے۔ انھوں نے امتزاجی نظریہ نقد کی بابت لکھا ہے:

''ذاتی طور پر امتزاجی تنقید کا حامی ہوں۔ پچھلے ایک برس کے دوران میں مختلف نظریوں کی حامل تنقید کا رواج رہا ہے۔ مثلاً نفسیاتی، اسطوری، مارکسی، وجودی، ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقید کی آوازیں بلند ہوتی رہی ہیں۔ امتزاجی تنقید جو اصلاً لاتحریک تنقید ہے، کسی بھی تنقیدی مکتب کو مسترد نہیں کرتی۔ یہ صرف اس بات کا احساس دلاتی ہے کہ فقط ایک نظریے یا تحریک کی حامل تنقید، تخلیق کے محض ایک پہلو پر خود کو مرتکز کر کے تخلیق کے دیگر ابعاد سے روگردانی کی مرتکب ہوتی ہے۔ تاہم امتزاجی تنقید بھی محض مختلف تنقیدی تھیوریوں کی حاصل جمع کا نام نہیں کہ اس حاصل جمع سے کچھ زیادہ ہے اور کچھ زیادہ ہونا اس کا تخلیقی پہلو ہے۔ امتزاجی تنقید متن کو از سر نو تخلیق کرتی ہے اور ضرورت کے مطابق ان تنقیدی نظریات سے استفادہ کرتی ہے جن کی طلب خود متن کے اندر موجود ہوتی ہے۔ یوں یہ

تنقید، تخلیقی ادب کے زمرے میں شامل ہو جاتی ہے''۔[91]

مذکورہ بالا اقتباس سے وزیر آغا کے تنقیدی مسلک کی وضاحت تو ہوتی ہے مگر یہ سطور کچھ غلط فہمیوں کو بھی راہ دیتی ہیں جیسے یہ کہ امتزاجی تنقید کا سرور ادب شناسی سے زیادہ تخلیقیت سے ہے۔ وزیر آغا نے منطقی اور استدلالی انداز میں امتزاجی تنقید کی حمایت کرتے ہوئے اس کو ادب کی تحسین اور تعینِ قدر میں اہم راہ نما کی حیثیت سے متعارف اور مقبول کیا۔ اسلم حنیف نے اس زاوئیہ نظر کی ضرورت کا احساس اس طرح دلایا ہے:

> ''ادبی سطح پر تنقیدی دبستانوں کا عروج و زوال اس حقیقت سے ماورا نہیں ہے لیکن نئی تنقیدی تھیوری نے جہاں نئی تنقید، ساختیات اور پس ساختیات کے تال میل سے تخلیق کے انشراح و تجزیہ کے لیے کھلی فضا کا احساس بیدار کیا ہے وہیں امتزاجی تنقید نے سابقہ تمام تنقیدی نظریات اور نئے تنقیدی رجحانات کے اختلافات و تضاوات میں ہم آہنگی اور ماضی، حال اور مستقبل کے رشتوں کے درمیان خوشگوار روابط کی بشارت کے چراغ روشن کیے ہیں''۔[92]

امتزاجی تنقید کے شانِ نزول کو زیر بحث لاتے ہوئے وزیر آغا نے اپنے ایک مضمون بعنوان ''امتزاجی تنقید کا سائنسی اور فکری تناظر'' میں اپنے اس تنقیدی مسلک کو سائنسی اصول وضوابط کی روشنی میں پیش کیا۔ انہوں نے سائنسی، ثقافتی، سیاسی، سماجی، لسانی میدانوں میں گذشتہ

ربع صدی کے دورانیہ میں امتزاجی میلان کی نشان دہی کر کے اپنی تنقیدی تھیوری مرتب کی ہے۔ طبیعات میں انہوں نے Theory of Everything کو امتزاج کی ایک صورت قرار دیا ہے۔ اسی طرح لسانیات میں بھی نئی فکریات کو امتزاج کا نتیجہ قرار دیا ہے۔ ان کے مطابق نفسیات میں بھی فرائڈ، ایڈلر اور یونگ کے افکار نے امتزاجی میلان کی طرف پیش قدمی کی ہے۔

امتزاجی تنقید اپنی اصل میں صرف مختلف اور متنوع تنقیدی نظریات کا حاصل جمع نہیں ہے بلکہ وزیر آغا کے الفاظ میں اس سے کچھ زیادہ ہے اور یہ کچھ زیادہ ہونا ہی اس کا امتیاز ہے۔ وزیر آغا نے اپنے اس تنقیدی مسلک کو نظریہ کے بجائے رویّہ کہا ہے۔ یہاں پر نظریہ اور رویّہ میں فرق واضح کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے تاکہ وزیر آغا کے تنقیدی رویّہ موسوم بہ امتزاجی تنقید کو نظریہ سے الگ ہو کر سمجھا جا سکے۔

نظریہ اور رویّہ دو مختلف اصطلاحیں ہیں جن کے اپنے حدود اور دائرہ کار ہیں۔ نظریہ انگریزی لفظ تھیوری (Theory) کا متبادل ہے۔ موخر الذکر کو ادبی، سماجی، ثقافتی اور سائنسی علوم میں برتا جاتا ہے اور اس کو واضح کرنے کے اپنے اصول و قوانین ہیں۔ اس کی منطقی اور منضبط اساس ہوتی ہے جس کی وجہ سے یہ اپنے مفروضات کو منوانے کے لیے جبر کا استعمال کرنے سے بھی گریز نہیں کرتی ہے۔ اس کے برعکس رویّہ انفرادی ذہنی اعمال اور افعال کا پیش خیمہ ہوتا ہے۔ رویّہ نظریہ کے مقابلے میں لچکدار اور ہم آہنگی کی خمیر سے بنا ہوا ہوتا ہے۔

"نظریہ اصول و براہین کا ایک نظام ضرور رکھتا ہے۔ جب کہ رویّہ ایک طرز عمل ہے جو ذہنی

وقوعات اور اعمال کے سلسلے میں اختیار کیا جاتا ہے۔۔۔رویّے میں جبریت کا امکان بہت کم ہوتا ہے۔اس کے مقابلے میں نظریے کی حدود کو خطوط قرار دیا جائے تو یہ ساکن اور جامد ہیں، اس لیے نظریے میں جبریت کے در آنے اور سنگلاخیت کے رونما ہونے کے امکانات بھی زیادہ ہوتے ہیں''۔[۹۳] امتزاجی تنقید کو اس لیے بھی رویہ کہنا ہی مناسب ہے کہ اس نے کسی نظریے کو حتمی اور قطعی (Fixed and Final) قرار نہیں دیا بلکہ ہر تنقیدی نظریے کو متن کی تحسین شناسی کے لیے ضروری قرار دیا۔اُس کے مطابق بیسویں صدی میں ہر نظامِ فکر امتزاج کے توسط سے نمو پزیر ہوا ہے۔لسانیات ،نفسیات،طبیعات سے لے کر تہذیب و ثقافت اور سماجیات تک پر وزیر آغا نے ہر ایک شعبۂ علم کی مثال دیتے ہوئے اُن پر امتزاج کی صورت حال کے اثرات کو واضح کیا ہے۔ جہاں تک تنقید کا تعلق ہے، اس پر بھی انھوں نے امتزاج کی نوعیت کو ابھارا ہے۔ خاص کر مولانا الطاف حسین حالؔی اور مولونا شبلؔی نعمانی کی تنقیدی تحریروں کو اس امتزاجی تنقید کی ابتدائی کوشش قرار دے کر اپنے تنقیدی مسلک کو منضبط اور مبسوط بنیادیں فراہم کیں۔

بیسویں صدی کی جن شخصیات کا سکہ اُردو کے ادبی بازاروں میں چل رہا تھا ان میں ایک اہم نام وزیر آغا کا ہے۔وزیر آغا کی فطری اور علمی تنقید پر مبنی تحریریں کم و بیش چھ دہائیوں کو محتوی ہیں۔اپنی معرکتہ الآرا تصنیف ''اُردو شاعری کا مزاج'' ان کے تنقیدی رجحان کا سمت نما ہے جس نے آگے چل کر وزیر آغا کے نام کے ساتھ امتزاجی تنقید کا لاحقہ جوڑ دیا۔متن کی تعین قدر میں صرف امتزاجی تنقید کو ہی لاگو نہیں کیا جاسکتا بلکہ نقاد کے لیے بھی لازم ہے کہ وہ

امتزاجی شخصیت کا حامل ہو۔غرض امتزاجی تنقید ایک نقاد سے اس بات کی متقاضی ہے کہ وہ کم وبیش ہر شعبۂ علم پر گرفت رکھتا ہو، تب وہ کسی متن کے اندر مضمر مختلف اور متنوع پہلوؤں کو منکشف کر سکے۔ رہا یہ سوال کہ کیا امتزاجی تنقید مختلف نوعیت کے تنقیدی نظریات کی آمیزش (تیل پانی) کے ملاپ کی صورت تو نہیں، اس سلسلے میں ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔ امتزاجی تنقید کے حوالے سے یہ فرض کر لیا گیا ہے کہ امتزاجی نقاد مختلف تنقیدی نظریوں کو متن پر باری باری آزمانے کا موئید ہے حالاں کہ ایسا ہرگز نہیں ہے۔ دراصل امتزاجی تنقید تبھی ممکن ہے کہ پہلے نقاد خود ایک امتزاجی شخصیت کا مالک ہو۔۔۔ امتزاجی تنقید کے لیے وہی متن کارآمد ہے جو بجائے خود جہات اور ابعاد کی کثرت سے عبارت ہو۔ ایسے متن میں جا بجا روزن (Gaps) ہوتے ہیں جو کسی نہ کسی مخفی تناظر کی طرف جانے والے راستے ہیں۔ ایسا متن نقاد کو اپنے اندر کے تہہ در تہہ جہان میں در آنے کی دعوت دیتا ہے اور خود نقاد اپنی تحویل میں موجود اوزاروں یعنی Devices کی مدد سے ان روزن کو کشادہ کر کے متن کو کثیر المعنیاتی بنانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ ایک مثال سے اسے یوں بیان کریں گے کہ اگر روشنی کے قمقمے تعداد میں زیادہ ہوں تو جس جسم پر ان کی روشنی کا نزول ہوگا، اس میں سے ان قمقموں کی تعداد کے مطابق ہی سائے برآمد ہوں گے۔ بالکل اسی طرح جب امتزاجی نقاد متن کے روبرو آئے گا تو اس کی فکری اور احساسی جہات کے مطابق ہی متن کے اندر سے معنی کے سائے برآمد ہوں گے۔ مگر یہ دو طرفہ عمل ہوگا: ایک طرف نقاد کا امتزاجی روپ ہوگا تو دوسری طرف متن کا امتزاجی پیکر"۔۔۔ (وزیر آغا) [۹۴] بچن یا سخن شناسی کا یہ عمل تخلیقی عمل کے حدود میں چلا جاتا ہے اسی

لیے بعض لوگوں کے نزدیک امتزاجی تنقید تخلیقی تنقید کہلاتی ہے جس میں نقاد اپنی تخلیقی امیج اور غیر معمولی خلاقی صلاحیت کو بروئے کار لاکر متن کے مختلف پہلوؤں کو منکشف کر کے تنقید یا ادب شناسی کا حق ادا کرتا ہے۔

امتزاجی تنقید نے اپنے دائرہ کار میں منصف، متن اور قاری کو یکساں اہمیت دی ہے۔ ان تینوں کے تفاعل سے متن ایک فن پارہ وجود رکھتا ہے۔ اس نے سوانحی و تاریخی اور نفسیاتی تنقید سے مصنف، ہیئتی تنقید سے متن اور قاری اساس تنقید سے قاری کے تصورات اخذ کر کے امتزاج کی ایک خوشگوار اور خوبصورت مثال پیش کر کے اُردو کو ایک نیا تنقیدی وژن عطا کیا۔ امتزاجی تنقید میں امتزاج کن چیزوں کا ہوتا ہے، اس بحث کو کئی دانشوروں نے اٹھایا ہے لیکن یہ واضح ہے کہ اس میں امتزاجی عناصر کا عمل بڑا ہی فلسفیانہ ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ نقاد ایک ایک کر کے تمام تنقیدی نظریات کا اطلاق کسی متن پر کر کے امتزاجی تنقید کا حق ادا کرے گا بلکہ اُسے بیک وقت متن کے مختلف اور متضاد عناصر کی تشریح و توضیح کر کے ان میں مضمر فلسفیانہ، علمی اور جمالیاتی بصیرتوں کا ادراک و عرفان حاصل کرنا ہے۔ ''امتزاج حقیقتاً ایک ''فلسفیانہ اصول'' ہے جو اولاً مختلف، متفرق اور متضاد عناصر کا ادراک کرتا ہے، ثانیاً ان کی مماثلتوں اور افتراقات اور حدود کو گرفت میں لیتا ہے اور پھر ایک نا قابل تشریح عمل کے تحت ان کو امتزاجی رشتے میں پروتا ہے اور جس کا نتیجہ ایک وژن اور بصیرت ہے اور یہ بصیرت مذکورہ عناصر کے ریاضیاتی مجموعے سے زائد ہوتی ہے''[۹۵]

وزیر آغا کے امتزاجی زاویہ نظر کو کئی لوگوں نے بہ نظر استحسان دیکھا ہے مگر اس کے

مخالفین کی تعداد بھی کم نہیں ہے۔ معترضین میں سے اکثر لوگوں کی رائے یہ ہے کہ امتزاجی تنقید تمام تنقیدی نظریات کا نچوڑ ہے۔'' وزیر آغا نے دیکھا دیکھی میں ایک نئے تنقیدی نظریہ کو سامنے لایا ہے۔'' بعض کا اعتراض ہے کہ مختلف تنقیدی نظریات کا تفاعل اور ماہئیت مختلف ہوتی ہیں اس لیے یہ کیسے ممکن اور مناسب ہے کہ مختلف تنقیدی نظریات کے انضمام کا راستہ اختیار کر کے ادب کی تحسین اور تعین قدر کا حق ادا کیا جائے۔ اس سلسلے میں گوپی چند نارنگ نے وزیر آغا کے تنقیدی مضمون ''عصمت چغتائی کے نسوانی کردار'' پر تبصرہ کرتے ہوئے اپنے خیالات کا اظہار دو اعتراضات میں کیا ہے:

> ''الف: ساختیات موضوعیت، مرکزیت، ماورائیت اور عمومیت کی سخت مخالف ہے، اس لیے اس سے کسی ایسے تنقیدی رویّے کا امتزاج ممکن نہیں جس میں موضوعی معانی پائے جاتے ہوں۔''
>
> ب: ہر نقاد کے ہاں ایک نظریاتی موقف ہوتا ہے جو امتزاجی رویّہ اپنانے سے تحلیل ہوسکتا ہے اور اس کے نتیجے میں عمومیت یا انتشار پیدا ہوگا، کیوں کہ بعض تنقیدی رویوں میں جوڑ بنایا جاسکتا ہے اور بعض میں نہیں۔''[۹۶]

پروفیسر گوپی چند نارنگ کے اعتراض کا کوئی مدلّل اور مبسوط جواب وزیر آغا کی طرف سے نہیں آیا ہے۔ البتہ ڈاکٹر ناصر عباس نیّر نے ان اعتراضات کے حوالے سے لکھا ہے کہ

پروفیسر گوپی چند نارنگ کا خیال تھا کہ ساختیات کے ساتھ سوائے آرکی ٹائپل تنقید کے کسی دوسرے تنقیدی نظریے کا امتزاج ممکن نہیں۔ وہ اصلاً اس بات کے قائل ہیں کہ افہام وتفہیم یا بعض فن پاروں کی نوعیت کی وجہ سے ادبی تنقید میں دو یا دو سے زیادہ رویّوں کو ملایا جاسکتا ہے، یعنی امتزاجی تنقید کوئی غیر ممکن چیز نہیں اور یہ امکان خود فن پارے کے باطنی مطالبے سے پیدا ہوتا ہے''۔[۹۷] ڈاکٹر ناصر عباس نیّر کی حمایت بھی یک رُخی معلوم ہوتی ہے کیوں کہ ان کا یہ کہنا کہ فن پارہ خود تنقیدی زاویوں کے مطالبے کرتا ہے، صحیح نہیں ہے۔ اگر ایسا ہی ہے تو یہ فن پارہ ہر نقاد سے یہی مطالبہ کرے گا اور ظاہر کرے گا کہ ہر نقاد متن کے ان تقاضوں کا جواب نہیں دے سکتا ہے۔

اسلم حنیف نے وزیر آغا کے تنقیدی رویّہ پر خامہ فرسائی کرتے ہوئے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان سے بین السطور یہ ظاہر ہو رہا ہے کہ وہ وزیر آغا کو امتزاجی تنقید کا موجد اور بانی کار تسلیم کرنے میں تامل سے کام لیتے ہیں۔ انہوں نے یوں ہی اپنی رائے پیش نہیں کی ہے بلکہ اس تھیوری کی تہہ تک پہنچ کر اپنے معروضات سے دنیائے اُردو کو واقف کیا ہے۔ اُردو کے بیشتر ناقدین کے یہاں امتزاج کا تنقیدی رویّہ نیا نہیں ہے بلکہ یہ اس شعور کا نتیجہ ہے جس کی داغ بیل مولانا الطاف حسین حالؔی اور مولانا شبلی نعمانی جیسے وسیع النظر، مفکر، دانشور اور ناقد اردو ادب میں ڈال چکے تھے۔ بہتر ہے اسے امتزاجی تنقید کے بجائے کشادہ تنقید کہا جائے۔''[۹۸]

اُردو کی تنقیدی تاریخ کے اوراق اُلٹنے سے یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ بیسویں

صدی کے شروع سے ہی جو تنقیدی نظریات اُردو کے ادبی افق پر نمودار ہوئے وہ یا تو مغربی ادب سے حد درجہ متاثر تھے یا ان کی چربہ حالت یہاں تک آ پہنچی ہے کیوں کہ اردو ادیب اور دانشور مغربی حوالے اور پس منظری صورت حال کے بغیر اردو کا کوئی تنقیدی مضمون خاطر میں نہیں لاتے ہیں کیوں کہ یہ عنصر اُردو والوں کا عمومی مزاج بن چکا ہے اور اس کے بغیر ہر تحریر غیر معیاری اور فالتو قرار دی جاتی ہے۔ اسی مغربیت کے غلبے کے سبب بیشتر ناقدین نے امتزاجی تنقید کو قبول کرنے سے انکار کرکے یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ اس میں مغربی تنقید کی اصطلاحات اور حوالے نا کے برابر ہیں لیکن امتزاجی تنقید ایسا تنقیدی رویّہ ہے جو خالص مشرقی ہے اور جس کے ضمیر میں کلاسیکی روایات واقدار کی پاسداری ملتی ہے۔ وزیر آغا کی اس کوشش کے پیچھے مشرق کی صوفیانہ طرزِ فکر کو محسوس کیا جاسکتا ہے جو کثرت میں وحدت کی جستجو کرتی ہے۔ اگر ایسا ہے اور یقیناً ایسا ہی ہے تو امتزاجی تنقید خالص مشرقی اندازِ نظر ہے۔ ۹۹؎ معترضین کا یہ اعتراض کہ امتزاجی تنقید خالص مشرقی ہونے کے سبب ناقابل التفات ہے، بالکل غیر صحیح اور عقل عام (common sense) کے خلاف ہے۔

وزیر آغا کی امتزاجی تنقید پر اُردو کے معروف افسانوی نقاد وارث علوی (مرحوم) نے درجنوں صفحات سیاہ کیے ہیں جس میں موخرالذکر نے اپنی چٹخارے والی زبان میں وزیر آغا کی زندگی اور اس کی نظری اور عملی تنقید کو نشانہ بناتے ہوئے ناشائستہ الفاظ استعمال کرکے اس کی توہین کی ہے۔ وارث علوی نے کوئی استدلالی انداز قائم نہ کرتے ہوئے ذاتی اور تعصّباتی نوعیت کا مضمون لکھا ہے۔ گو وہ غیر منطقی انداز کا غیر ذمّہ دارانہ مضمون ہے۔ اُن کو قدرتِ کاملہ نے زبان و

بیان کی بے پناہ صلاحیتوں سے سرفراز کیا تھا لیکن معروضی اور تجزیاتی انداز شاذ ہی انہوں نے کہیں برتا ہو۔ اس طرح وارث علوی کے اعتراضات کو بے جا قرار دے کر ان کو مضمون نگار کی بکواس اور لچر ذہنیت کا عکاس تصور کیا جائے۔ مثال کے طور پر وزیر آغا کے متعلق وارث کا یہ جملہ کہ:

"آغا صاحب کی کتاب ایک ایسے اسلوب میں لکھی ہوئی تھی
جس کے ہر جملہ کا چہرہ لمبوترا اور ہر لفظ پرائمری سکول ٹیچر کی
طرح مسکین اور افلاس زدہ تھا۔"[۱۰۰]

امتزاجی تنقید پر جو اعتراضات کیے گئے وہ صحت مند بھی ہیں اور غیر صحت مند بھی لیکن اس نظریہ تنقید کی اہمیت اور ادب شناسی میں اس کی معنویت کا اعتراف کرنے والے دانشوروں کی ایک اچھی خاصی تعداد ہے۔ ناصر عباس نیّر، رفیق سندیلوی، شاہد شیدائی جیسے ناقدین نے امتزاجی تنقید پر مکالمہ قائم کر کے اُردو تنقید میں نظری سطح پر اس کی طرح ڈالی۔

اپنے معروضات اور مقدمات کی بنیاد پر امتزاجی تنقید ۱۹۸۰ء کے بعد سامنے آنے والے والے تنقیدی نظریات کے درمیان ایک اہم مقام کی متحمل ہے۔ اس کی مقبولیت اور عصری تنقیدی صورت حال سے اس کی نسبت بھی واضح ہے جس نے اس تنقید کو بامعنی اور ادب شناسی کی روایت میں نمایاں مقام عطا کیا ہے۔ اس تنقیدی رویے نے ادب کے تعینِ قدر کے سلسلے میں متعصّبانہ عینک اتار پھینکنے کا ماحول تیار کر کے غیر جانبداری کو راہ دی۔ جس

نے تنقیدی نظریات کے جبر کو للکارا اور ان کے مقابلے میں متوازن اور متناسب معیار قائم کر کے اُردو تنقید کو وزن اور وقار عطا کیا۔

(۷) اکتشافی تنقید

۱۹۶۰ء سے لے کر آج تک ادب شناسی کی مختلف جہتیں سامنے آ چکی ہیں۔اس عرصہ میں نئے لسانی اورادبی نظریات (theories) نے نہ صرف اُردو ادب کی شعریات پر محسوس و نامحسوس اثرات مرتب کیے بلکہ زبان، ہیئت، مصنف، موضوع، متن، قاری، معاشرہ، ذات اور زندگی کے حوالے سے مختلف اور متضاد جہتیں سامنے آ چکی ہیں جنھوں نے راست طور پر ادب فہمی اورادب شناسی کے متعینہ طریقوں کے سامنے سوالیہ نشانات قائم کیے ہیں۔ یہاں پر یہ ذکر ضروری ہے کہ ۱۹۶۰ء کے بعد نمایاں ہونے والے اُردو تنقید کے جدید اور مابعد جدید رجحانات لسانیات، سماجیات اور تفہیمیت کے متعلق سوسیئر (Saussuare)، رومن جیکب سن (Roman Jackbson)، دریدا (Darrida)، رولاں بارتھ (Roland Barth)، لیوی اسٹراس (Levy Strass)، جولیا کرسٹیوا (Julia Kristeva) وغیرہ کے نظریات سے متاثر ہو کر فروغ پاتے ہیں۔گذشتہ چار دہائیوں سے اُردو میں جو نئے تنقیدی نظریات سامنے آئے ہیں ان میں ہیئتی تنقید، ساختیاتی تنقید، پس ساختیاتی تنقید، امتزاجی تنقید، مابعد نوآبادیاتی تنقید، نومارکسی تنقید، بین المتونیت، قاری اساس تنقید، تانیثی تنقید، نئی تاریخیت وغیرہ وغیرہ غیر معمولی اہمیت کے حامل ہیں۔ان تنقیدی

نظریات کے تعلق سے اردو میں نظریاتی مباحث قائم کیے گئے اور بعض کے اطلاقی یا عملی نمونے بھی پیش کیے گئے۔ ان تنقیدی نظریات کے حوالے سے اردو کے سر برآوردہ نقادوں نے بڑے صحت مند مباحث قائم کیے ہیں۔ اس کے علاوہ اردو تنقید کے منظر نامے پر اکتشافی نظریۂ نقد بھی ابھر کر سامنے آیا جس کے بانی یا موجد ہونے کا سہرا اُردو کے معروف ادیب و شاعر حامدی کاشمیری کے سر ہے۔ پروفیسر حامدی کاشمیری بیک وقت ناول نگار، افسانہ نگار، صاحبِ طرز شاعر، سفر نامہ نگار، مترجم اور نظریہ ساز نقاد ہیں۔ اُن کا ادبی سفر کم وبیش پانچ دہائیوں کو محطوی ہے۔ انہوں نے کئی حیثیتوں سے جامعہ کشمیر میں اپنی خدمات انجام دی ہیں۔ وہ شعبہ اُردو کے صدر، چیرمین مرکزِ نور سنٹر آف شیخ العالمؒ اسٹڈیز، ڈین برائے آرٹس فیکلٹی اور شیخ الجامعہ کے معزز عہدوں پر متمکن رہ کر بہ حسن وخوبی نمایاں کارکردگی انجام دیتے رہے۔

حامدی کاشمیری گذشتہ کئی دہائیوں سے اردو ادب کی خدمت میں پیش پیش ہیں۔ انہوں نے ادب شناسی کے لیے معاصر تنقیدی روشوں کا گہرا شعور حاصل کیا۔ وہ مروجہ تنقیدی نظریات جیسے ہئیتی تنقید کے راستے سے اردو تنقید میں وارد ہوئے اور تنقید نگاری کی شروعات میں اس سے خاصے متاثر ہوئے۔ اس طرز نقد کے کچھ ہلکے گہرے نشانات ان کی ابتدائی تنقیدی تحریروں میں نظر آتے ہیں۔ حامدی کاشمیری ہئیتی تنقید کے اس طرز سے متفق ہیں کہ تنقید کے دوران تخلیقی فن پارے کی لسانی کارگذاری کو ہی مرکز کو توجہ بنانا چاہیے اور اُن غیر ضروری مسائل ومباحث سے قطع نظر کرنا چاہیے جو تخلیق سے کوئی تعلق نہیں رکھتے ہیں۔

ہیئتی تنقید سے گہری بصیرت حاصل کرنے کے باوجود حامدی کاشمیری اس طرزِ نقد کی کچھ خامیوں کو اپنے مضمون ''ہیئتی تنقید'' میں یوں نشان زد کرتے ہیں:

''...... ہیئتی تنقید کی ایک حد بندی کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے۔ ہیتی تنقید لسانی ہئیت کا تجزیہ کر کے فن پارے میں مضمر معنی کو دریافت کرنے یا زندگی سے اس کے معنوی روابط کی شناخت کرنے پر اپنا سارا زور صرف کرتی ہے۔اس میں خطرہ یہ ہے کہ یہ طریقہ بالآخر معنی کو موضوعیت کا بدل نہ قرار دے اور محض موضوعیت کی نشاندہی کرنے کے مکتبیانہ رویّے پر منتج نہ ہو جائے جو روایتی تنقید کا مطمح نظر رہا ہے۔اس طرح فن پارے کا منفرد، انوکھا اور آزاد وجود، جو زمان و مکان کی پابندیوں کی نفی کر کے بیکرانی کا احساس دلاتا ہے ہے، پس پشت ہو جائے گا''۔ [۱۰۱]

حامدی کاشمیری کو یہاں پر ہیئتی تنقید سے یہی اختلاف ہے کہ ہیئتی تنقید فن پارے کی ہیئت کو موضوعِ بحث بنانے کے ایک اہم اور غیر معمولی کام کے باوجود معنی کی موجودگی پر اصرار کرتی ہے جس سے تنقید کا یہ اہم فریضہ یہاں تک آ کر رُک سا جاتا ہے اس اختلاف کے لیل و نہار کو حامدی کاشمیری کی تحریروں میں جگہ جگہ دیکھا جاسکتا ہے۔ ''اکتشافی تنقید کی

شعریات‘‘ میں اس اختلاف کے تعلق سے وہ رقمطراز ہیں:

> ’’ہیئتی تنقید سے میرا طریقہ کار اس وقت قطعی مختلف ہوتا ہے
> جب میں ہیئتی تنقید جو Close Reading سے
> متن سے جزوی یا کلی معنی یا موضوعیت کی کشید کرتی ہے،
> کے خلاف تخلیق سے اس کے ماخذ، محرک یا منشا motive
> سے متعارض ہوئے بغیر ایک عصری یا کلی تخلیقی وجود کی
> دریافت پر زور دیتا ہوں‘‘ ۱۰۲

حامدی کاشمیری نے سابقہ اور مروجہ تنقیدی نظریات کا سنجیدگی اور گہرائی سے مطالعہ کر کے ان کے عملی نمونے پیش تو کیے ہیں لیکن ادب شناسی اور سخن سنجی کے اس طریقہ کار کے دوران ان کو احساس ہوتا تھا کہ ’’کہیں کچھ کم ہے‘‘۔ اس بے اطمینانی کو شدت سے محسوس کر کے وہ ایک تنقیدی تھیوری کی تلاش میں نکلے جو ان کے شکوک وشبہات کا ازالہ کرنے کی تب وتاب سے معمور ہو، اس ضمن میں حامدی کاشمیری نے مسلسل اور متواتر غور وفکر کے بعد اردو کو ایک نیا نظریۂ نقد تفویض کیا جو ’’اکتشافی تنقید‘‘ کے نام سے ادبی حلقوں میں بحث وتمحیص کا موجب بنا۔ اکتشافی نظریہ تنقید تخلیقی فن پارے کی قدر شناسی اور معیار بندی کس انداز سے کرتی ہے، اس کا اشارہ ان کی تحریر میں اس طرح ملتا ہے:

> ’’گزشتہ تیس برسوں سے میرا یہ موقف رہا کہ تخلیق کسی معنی یا
> خیال کی ترسیلیت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی۔ یہ ایک

امکان خیز تخیلی فضا، جولسانی عمل کا نتیجہ ہے، کی تشکیل کرتی ہے۔ اس میں کردار اور واقعہ کے تعمل سے جو تجربہ ابھرتا ہے وہ مختلف جہات کی جانب سفر کرتا ہے اور تجسس اور تحیر کو انگیخت کرتے ہوئے جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کرتا ہے۔''[۱۰۳]

اکتشافی تنقید کے اصطلاحاتی ابعاد کے متعلق اردو کے صف اول کے نقاد وزیر آغا اس طرح لکھتے ہیں:

''اکتشاف کا مطلب ہے کھلنا، ظاہر ہونا، کسی نامعلوم بات کا دریافت ہونا، اکتشاف، کشف بمعنی، کھلنا سے مشتق ہے اور کشف سے مراد ہے انکشاف، الہام، القا وغیرہ۔ مزید غور کیا جائے تو اکتشافی تنقید غالب کے اس مکاشفے ''آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں'' کی ہم نوا ہے کیونکہ یہ اس غیب کے عالم کو نشان زد کرتی ہے جہاں نامعلوم کا راج ہے۔''[۱۰۴]

حامدی کاشمیری کے نزدیک نقاد کا کام متن سے معنی کی کشید نہیں ہے بلکہ وہ نقاد سے اعلیٰ اور ارفع تنقیدی صلاحیت کا تقاضا کرتے ہیں اور تنقیدی عمل کے دوران وہ ایک ایسے تجزیاتی عمل سے تخلیق کو گزارتے ہیں جو اسی کے الفاظ میں ''پوسٹ مارٹم'' کا عمل ہے جس

میں وہ تجزیے کے دوران الفاظ کے رشتوں اور تلازموں کا ادراک کر کے ان کے باہمی تعامل سے ابھرنے والی ایک فرضی صورت حال کو دریافت کرتی ہے جو کرداروں اور واقعات کے عمل سے ایک ہمہ گیر اور حرکی وجود کی بشارت دیتی ہے۔ حامدی کاشمیری کے نزدیک تخلیق ایک لسانی عمل یا Linguistic Tention سے وجود میں آتی ہے اور الفاظ کی داخلی ترتیب و تہذیب سے ایسا تخلیقی تجربہ سامنے آتا ہے جس کو منکشف کرنا اکتشافی نقاد کا کام ہوتا ہے۔ اکتشافی تنقید کو پروفیسر قدوس جاوید نے زیر بحث لاتے ہوئے اس کے Paradigms کو اس طرح بیان کیا ہے:

۱۔ شعر ایک لسانی حقیقت ہے۔

۲۔ شعر کا لسانی عمل اساسی طور پر تخلیقی نوعیت کا ہے۔ یہ اپنی تخلیقیت کی بناء پر دیگر تمام نگارشات سے (جو علم و خبر کی ترسیلیت سے متعلق ہے) مختلف اور ممیّز ہے۔

۳۔ مصنف کے بجائے اس کا متن مطالعہ طلب ہے جو ایک فرضی دنیا کو خلق کرتا ہے اور فرضی کرداروں Personoe کے عمل سے حقیقی دنیا جس میں مصنف بھی شامل ہے کو پیچھے چھوڑ دیتا ہے۔

۴۔ متن مصنف پر نہیں بلکہ اپنے حرکی وجود پر مدار رکھتا ہے اور لسانی عمل سے بود کو نابود اور نابود کو بود کرتا ہے۔

۵۔ متن میں فرضی تجربے کی اشارتی ڈرامائی تشکیل میں کردار

Personoe کے علاوہ مخاطب، مکالمہ، فضا Gaps اور خاموشیاں اپنا حصہ ادا کرتی ہیں۔

۶۔ متن کا تخلیقی تجربہ جمالیاتی نوعیت رکھتا ہے۔ یہ قاری کو عادت، مانوسیت اور تکراریت سے نجات دلاتا ہے۔

۷۔ قاری / نقاد اپنے علم، آگہی اور ذوق کے مطابق متن کے تخلیقی تجربے میں شریک ہوتا ہے۔

۸۔ تخلیقی تجربے کی نوعیت، گہرائی، بوقلمونی، پیچیدگی اور Range فن کی درجہ بندی کا تعین کرتے ہیں۔

۹۔ قاری اپنے جبلی، ذہنی اور نفسیاتی اقتضا کی بنا پر متن کے فرضی تجربوں میں حصہ لیتا ہے۔

۱۰۔ متن کے تجربے سے گزرنے کے بعد قاری اپنی صوابدید آگہی کے مطابق اس سے معنی اخذ کرتا ہے۔

مذکورہ نکات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اکتشافی تنقید معنی سے انکار نہیں کرتی ہے لیکن تنقید کے تفاعل کو معنی کی کشید تک بھی محدود نہیں کرتی بلکہ اکتشافی تنقید کی رو سے متن میں تخلیقی تجربے کی معنویت ہی اصل چیز ہے۔

تخلیقی تجربے سے مراد فن پارے میں کسی تجربے کا ہو بہو اظہار نہیں بلکہ تجربے کو جذبہ و احساس اور تصور و تخیل کی آمیزش اور آویزش سے ایک نئے سانچے میں ڈھالنا ہے

کیوں کہ خارجی تجربے کا ہو بہ ہو اظہار تخلیقی اور جمالیاتی محاسن سے عاری ہوتا ہے۔ جمالیاتی خوبیاں فن پارے میں اسی وقت پیدا ہوتی ہیں جب کسی تجربہ فکر، موضوع یا خیال کو تخلیقی اور جمالیاتی سانچے میں ڈھال کر فنی دروبست کے ساتھ پیش کیا جائے اسی بناء پر حامدی کاشمیری تنقید کے لیے تجربے کے اکتشاف پر زور دیتے ہیں۔ اکتشاف کو دوسرے الفاظ میں فن پارے کی ادبیت کی بازیافت بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے اکتشافی تنقید کی سرحدیں ہئیتی تنقید سے جاملتی ہیں کیوں کہ ہئیتی تنقید میں بھی شکلووسکی اور رومن جیکب سن سے لے کر میخائیل باختن اور جولیا کرسٹیوا تک سبھی اس بات پر زور دیتے ہیں کہ تنقید کا منصب ادبی تخلیق یا فن پارے کی خارجی معنویت کی توضیح و تعبیر نہیں ہے بلکہ ادبی تخلیق کی ادبیت یعنی Literariness of Literature کی بازیافت ہے۔

دراصل حامدی کاشمیری کی اکتشافی تنقید کا نظریہ متن اور اس کی قرأت کے نئے زاوٗیوں سے بھی وابستہ ہے۔ مابعد جدیدیت کے تصورات یا تھیوریز کا تعلق متون کی قرأت اور ان کے معنی اور مفہوم کی تشکیل اور لاتشکیل سے ہے۔ اس لیے مابعد جدید نظریہ ادب کے مطابق کسی بھی متن (غزل، نظم، افسانہ، ناول) سے معنی اور مفہوم اور ادبیت اخذ کرنے کے لیے ہر قاری آزاد ہوتا ہے۔ حامدی کاشمیری بھی اکتشافی تنقید میں اخذ معنی کے حوالے سے قاری کی اس آزادی کی حمایت کرتا ہے۔ اس کے مطابق قاری کی تخلیقی قوت ہی متن میں مضمر تخلیقی تجربے کا اکتشاف کرسکتی ہے۔ اس تخلیقی تجربے کی رو سے حامدی کاشمیری کا نظریہ درج ذیل ہے:

''تنقید کا اگر کوئی کام ہے تو یہ کہ وہ حتی الامکان ابہام اور
علامت کے پردوں میں مستور تجربے کا انکشاف کرے۔
یاد رہے کہ تجربہ لسانی ہیئت کے فریم میں فٹ کی گئی کوئی چیز
نہیں۔ یہ متن سے مستخرج ہونے والا خیال نہیں، یہ کوئی ایسا
واقعہ نہیں جسے ٹھوس پیرائیہ میں قاری تک منتقل کیا جائے۔
تجربہ خلقی طور پر متن میں آوازوں، پیکروں، جذبوں اور
خاموشیوں سے گہرے طور پر جڑا ہوا ہوتا ہے اور کلی طور پر
بھی اس کی متعینہ صورت پر اصرار نہیں کیا جا سکتا۔ یہ بنیادی
طور پر لفظوں کے تلازموں سے پیوست ہوتا ہے اس لیے
شاعر کے عقیدے یا نظریے سے کوئی سروکار نہیں رکھتا۔
اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ متن خیال یا معنی سے یکسر عاری
ہوتا ہے۔''[۱۰۵]

متن میں پوشیدہ تخلیقی تجربے کی ندرت، حرارت اور طلسم کاری اور جمالیاتی آہنگ جیسے عناصر ہر قاری پر منکشف نہیں ہو سکتے ہیں۔ متنیت اور قاری اساس تنقید کے حوالے سے یہ مانا جاتا ہے کہ کوئی بھی ادیب یا شاعر اپنی تخلیق میں اپنے کسی تجربہ، خیال یا موضوع کو جس حد تک بیان کرنا چاہتا ہے اس حد تک وہ بیان ہو نہیں پاتا۔ میخائل باختن کے مطابق فن پارے میں فن کار کی فکر یا تجربہ کی تخم ریزی (Dissemination) یا تو مصنف کے منشا

سے کم ہوتی ہے یا زیادہ۔اس کمی یا زیادتی کو توازن اور تناسب کے ساتھ متن سے اخذ کرنے کا کام صاحب ذوق قاری انجام دیتا ہے یعنی جس طرح اعلیٰ اور عمدہ فن پارے کی تخلیق کے لیے فن کار کا غیر معمولی ہونا ضروری ہے۔ اسی طرح متن نے ادبیت اور شعریت کے اکتشاف کے لیے سنسکرت کے سہردے قاری اور فرانسیسی اور انگریزی کے Ecrivian Reader کی موجودگی لازمی ہے۔اردو میں گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی اور حامدی کاشمیری وغیرہ نے ایسے غیر معمولی قاری یا سہردئے قاری کے لیے الگ الگ اصطلاحیں استعمال کی ہیں لیکن ان سب کا مقصد یہی ہے کہ متن سے ادبیت کے اکتشاف کے لیے مخصوص قاری اور منفرد قرأت کی ضرورت ہوتی ہے۔اسی لیے قاری اساس تنقید میں متن کی ایک سے زیادہ قرأت پر زور دیا جاتا ہے۔نذیر احمد ملک نے متن کی اکتشافی قرأت اور اس سے برآمد ہونے والے تخلیقی تجربے کے بارے میں لکھا ہے:

> ’’حامدی کاشمیری کے نزدیک تخلیقی تجربہ متن کے لسانی عمل کی تمام حرکی خصوصیات، الفاظ، علامت، استعارات، واقعہ،کردار، ڈرامائیت میں مخفی ہے اور اپنی تکمیلی صورت میں ایک Configuration ہے اس میں اجزاء کی اہمیت اپنی جگہ پر ہے۔۔۔لیکن یہ اجزا اصل میں ایک کلی تجربے کو تخلیق کرتے ہیں جو فرضی دنیا سے کم نہیں ہے اور جو سچ مچ داستانوی جذب وکشش سے معمور ہوتی ہے۔۔۔

اکتشافی نقاد کوئی صاحب کشف و کرامات نہیں ہے بلکہ وہ
اپنی ادبی وتنقیدی بصیرت اور ذوق سے اس تجربے کو بے
نقاب کرتا ہے جو پردۂ اخفا میں ہوتا ہے اور نو بہ نو جلوؤں کا
استعارہ ہوتا ہے۔"[۱۰۶]

اکتشافی تنقید فن پارے کی سالمیت اور اس کے دائمی کردار کی ضامن ہے۔ یہ نظریہ نقد ہیئتی تنقید کی ہی طرح فن پارے کے آزاد اور خود کفیل وجود کو تسلیم کرتا ہے اور ہیئتی تنقید کی ہی طرح اس کے ہیئتی اور لسانیاتی اجزاء کا تجزیہ کرتا ہے لیکن ہیئتی تنقید کی طرح یہ فن پارے کو صرف لسانیاتی ساخت تک محدود کر کے معنی اور مفاہیم سے انحراف اور انقطاع کا راستہ اختیار نہیں کرتا بلکہ یہ معنی کے وجود کو یکسر رد نہ کر کے اسے التوا میں رکھتا ہے جو ساختیاتی نقادوں کا شیوہ ہے۔ حامدی کاشمیری شعر میں معنی سے زیادہ تجربے کا قائل ہے جس سے یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ وہ معنی کے خلاف ہے۔ البتہ ان کی نظر میں تجربے کے ہوتے ہوئے معنی کی حیثیت ثانوی ہو کر رہ جاتی ہے۔

حامدی کاشمیری تخلیق میں معاشرتی اور دیگر انسلاکات کی کارفرمائی کے بھی منکر نہیں ہیں بلکہ اس کے نزدیک "تخلیق چونکہ معاشرے کے ایک ذی حس فرد کے تجربوں کی تجسیم کاری کرتی ہے اس لیے گرد و پیش کی زندگی سے لاتعلق نہیں ہوسکتی" اور وہ معاشرتی معاملات اور تخلیق کار کے تعلق کو بلواسطہ متصور کرتے ہیں جو اس بات کی وضاحت ہے کہ تخلیقی فن کار براہِ راست سوانحی یا معاشرتی حقائق و کوائف کی ترجمانی نہیں کرتا ہے۔

حامدی کاشمیری کے نزدیک اکتشافی تنقید کا تفاعل یہی ہے کہ وہ اس تخلیقی فضا یا صورت حال کا مشاہدہ کراتی ہے جو تخلیق میں الفاظ کے تلازمات اور ترکیبی عمل سے معرض وجود میں آتی ہے۔ اسی بنیاد پر تنقید کا دائرہ کار متعین ہو جاتا ہے اور اعلیٰ وارفع فن پاروں جیسے میرؔ، غالبؔ، انیسؔ، میر حسنؔ اور اقبالؔ کی شاعری اور منٹو، بیدی اور انتظار حسین کے افسانوں کے تجزیہ و تحلیل اور تعبیر و تشریح سے اکتشافی نقاد کو مطلوبہ نتائج برآمد ہو سکتے ہیں۔ تنقید کے دوران فن پارے سے اکتشاف حامدی کاشمیری کے الفاظ میں ''نمودِ صور'' کا معجزاتی عمل ہے جو قاری کو محیرالعقول واقعات سے آشنا کراتا ہے اور حیرت و استعجاب کے مراحل سے گزار کر اس کی معنویت کے بارے میں استفسارات کرتا ہے۔ یہ سارا عمل قاری یا نقاد کو جمالیاتی نشاط و مسرت سے مسحور اور مسرور کرتا ہے۔

اکتشافی نظریہ نقد ایک ٹھوس لسانیاتی اساس رکھتا ہے اور الفاظ کی صوتیاتی، نحویاتی، معنیاتی نزاکتوں کی تحلیل و تفہیم کے ساتھ ساتھ اس کے دیگر ترکیبی الفاظ سے متضاد اور متنوع رشتوں کی شناخت پر منحصر ہے اور اس کے علاوہ یہ الفاظ کے علامتی اور استعاراتی برتاؤ کے تجزیہ اور تحلیل پر استوار ہے جس سے یہ خیال بے بنیاد اور غیر منطقی نظر آتا ہے کہ اکتشافی تنقید تاثرتی یا شخصی ہے۔

حامدی کاشمیری کا طرۂ امتیاز صرف یہی نہیں ہے کہ اس نے ایک ایسے تنقیدی نظریے کی بنیاد ڈالی جس نے اُردو تنقید کی دنیا میں ایک نئے ادبی Discourse کو جنم دیا بلکہ اس کے اطلاقی یا عملی نمونے بھی پیش کیے جو ان کو دوسرے نظریہ ساز نقادوں کے مقابلے

میں اہم اور منفرد مقام تفویض کرتا ہے۔ اس نے ''ناصرؔ کاظمی کی شاعری''، ''کارگہہ شیشہ گری''، ''آئینہ ادراک'' اور ''غالبؔ جہانِ دیگر'' جیسی معروف و مقبول تصانیف میں بالترتیب ناصرؔ کاظمی، میر تقی میرؔ، علامہ اقبالؔ اور مرزا غالبؔ کی شاعری کا اکتشافی نظریہ نقد کے تحت جائزہ لیا ہے۔ علاوہ ازیں نظیرا کبرآبادی، حالیؔ، فیضؔ، مجید امجدؔ، وزیر آغاؔ، سردار جعفریؔ، مخدوم محی الدینؔ، بلراج کوملؔ، شہریار اور مظہر امامؔ کی شعری تخلیقات کے ساتھ ساتھ پریم چند، منٹو، بیدی، کرشن چندر، قراۃ العین حیدر، انتظار حسین، رشید امجد، منشا یاد، سریندر پرکاش اور شوکت حیات کے افسانوں کے تجزیاتی مطالعے پیش کیے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی کتاب ''اُردو افسانہ......تجزیہ'' ہر اعتبار سے قابلِ توجہ ہے جس میں انہوں نے اُردو کے بلند پایہ افسانہ نگاروں کے نمائیندہ افسانوں کا اکتشافی نظریہ نقد کے تحت جائزہ لیا ہے۔

حامدی کاشمیری نے اکتشافی تنقید کے اعلیٰ اور عمدہ عملی نمونے پیش کیے ہیں جو اس کی گرانقدر تنقیدی خدمات کے ضامن ہیں اور جس کا اعتراف اُردو کے معتبر اور مستند نقادوں نے وقتاً فوقتاً کیا ہے لیکن اس کے باوجود بھی کچھ نقادوں نے حامدی کاشمیری کی اکتشافی تنقید کو ہدف تنقید بنایا ہے۔ اس کے معترضوں میں سید محمد عقیل رضوی، فضل امام اور قمر رئیس کے نام اہم ہیں۔ اولالذکر دونوں نقادوں نے واضح لفظوں میں یہ کہا ہے کہ حامدی کاشمیری نئے تنقیدی دبستان کا بانی بننا چاہتا ہے۔ اس سلسلے میں بہتوں کی رائے معتصّبانہ اور غیر ادبی ہے کیوں کہ حامدی کاشمیری کا اکتشافی نظریہ نقد ان کی کئی دہائیوں کی ادبی اور تنقیدی مشق و مہارت کی اختراع ہے۔ اُنہوں نے تخلیقِ ادب اور تفہیمِ ادب کے تعلق سے نہایت ہی فکر

انگیز اشارے کیے ہیں۔اس طویل ادبی سفر کے دوران اگرانھوں نے ادب فہمی اورادب سنجی کے حوالے سے اپنا نظریہ تنقید بھی پیش کیا تو اس میں فراخ دلی اور وسیع النظری کے ساتھ اُن کی خدمات کا اعتراف کرنا چاہیئے۔ اپنے عمیق تجربے کی بدولت فن شناسی کی راہ میں ان کا یہ نظریہ واقعی لائق تحسین ہے جو نہ تاثراتی ہے اور نہ ہی شخصی، بلکہ اس کی بنیاد ایک ٹھوس لسانیاتی نظام پر ہے۔

☆☆☆☆☆☆☆

حوالہ جات

1. Dictionary of Literary Terms and Literary Theories, J.A., Cuddon, London, Penguin Books, 1998, p.689.

2. Glenn Ward, Postmodernism, Teach Yourself Books, London, 2004, p.4.

۳۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت۲۰۰۴،ص۔۱۹۱

4. Peter Barry, Beginning Theory, Manchester University Press, Manchester (UK), 1999, P.84.

۵۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت۲۰۰۴،ص۔۲۲۲

۶۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، دہلی، ۲۰۰۴ء، ص۲۲۳۔

۷۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان،

کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت ۲۰۰۴، ص۔۲۰۲۔۲۰۱

۸۔ گوپی چند نارنگ، جدیدیت کے بعد، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، سنہ اشاعت ۲۰۰۵ء، ص۔۳۱

۹۔ ناموَر سنگھ، تخلیقیت کا نیا منظرنامہ، مشمولہ ماہنامہ کتاب نما (زیراہتمام)، دہلی، نومبر ۲۰۰۷ء، ص۔۵

۱۰۔ گوپی چند نارنگ، مابعد جدیدیت کے مختلف روشن زاویے، مشمولہ نئی ادبی دریافت، الہ آباد (اتر پردیش)، شمارہ نمبر۲، ص۱۲۔

۱۱۔ ایضاً۔

۱۲۔ قدوس جاوید، مابعد جدید تصورادب، مشمولہ ماہنامہ آجکل (حکومتِ ہند)، دہلی، نومبر ۲۰۰۱ء، ص۹۔

۱۳۔ گوپی چند نارنگ، استعارہ۲ مدیر صلاح الدین پرویز، حقانی القاسمی، دہلی، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۰ء، ص۳۱۔

۱۴۔ نظام صدیقی ''مابعد جدیدیت کا فکریاتی و جمالیاتی مطالعہ، مشمولہ، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، مرتبہ گوپی چند نارنگ، دلی اردو اکادمی، دلی، ۱۹۹۸ء، ص۳۷۲۔

۱۵۔ دیوندر اسّر، ادب کی آبرو، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزرز، دہلی (بھارت)، سنہ اشاعت ۱۹۹۶ء، ص۴۰۔۳۹

۱۶۔ گوپی چند نارنگ، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، دہلی اردو اکادمی (حکومتِ دلی)،

دہلی، ۱۹۹۸ء، ص ۹۱۔

۱۷۔ وہاب اشرفی، انٹرویو، عارف ہندی، جاوید انور، مشمولہ سہ ماہی مباحثہ، پٹنہ، اپریل مئی، ۲۰۰۴ء، ص ۸۹۔

۱۸۔ ضمیر علی بدایونی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت، اختر مطبوعات، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت ۱۹۹۹ء، ص ۳۶۶۔

۱۹۔ وزیر آغا، معنی اور تناظر، مکتبہ نردبان، سرگودھا (پاکستان)، سنہ اشاعت ۱۹۹۸ء، ص۔۲۱۷

۲۰۔ فہیم اعظمی، ماہنامہ 'صریر' کراچی (پاکستان)، فروری ۲۰۰۲ء، ص۔۷۵

۲۱۔ قدوس جاوید، مابعد جدید تصور ادب، مشمولہ ماہنامہ آجکل (شعبہ نشر واشاعت حکومتِ ہند)، دہلی، نومبر ۲۰۰۱ء، ص۔۹

۲۲۔ گوپی چند نارنگ، ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، ایڈشاٹ پبلی کیشنز، ممبئی (مہاراشٹرا)، سنہ اشاعت ۲۰۰۴ء، ص۔۵۸۷

۲۳۔ وہاب اشرفی، انٹرویو، عارف ہندی، جاوید انور، مشمولہ سہ ماہی مباحثہ پٹنہ (بہار)، اپریل مئی، ص ۷۸۔

۲۴۔ لطف الرحمٰن، جدیدیت کی جمالیات، صائمہ پبلی کیشنز، تھانہ (بہار)، سنہ اشاعت ۱۹۹۳ء، ص۔۱۳۹

۲۵۔ وزیر آغا، جدیدیت اور مابعد جدیدیت، مشمولہ: مابعد جدیدیت: نظری مباحث، مرتبہ:

ناصر عباس نیّر، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، سلسلہ مطبوعات نمبر ۲۶۰، ص ۲۲۳۔۱۲۲۔

۲۶۔ ایضاً، ص ۱۳۰۔۱۲۸۔

۲۷۔ گوپی چند نارنگ، جدیدیت کے بعد، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، سنہ اشاعت ۲۰۰۵ء، ص۔ ۱۰۵

۲۸۔ گوپی چند نارنگ، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، اردو اکادمی (حکومتِ دلی)، دہلی، سنہ اشاعت ۱۹۹۸ء، ص۔ ۴۶

۲۹۔ وہاب اشرفی (انٹرویو)، وہاب اشرفی سے مکالمہ، مشمولہ، مباحثہ، پٹنہ (بہار)، اپریل، مئی، ۲۰۰۴ء، ص۔ ۷۰

۳۰۔ دریدا اور ردِ تشکیل، سید خالد قادری، مشمولہ، شعر و حکمت، (کتاب نو، دورِ سوم)، حیدر آباد، مارچ، ۲۰۰۸ء، ص ۵۳ ۷۔

۳۱۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی، سنہ اشاعت سنہ ۲۰۰۴ء ص۔ ۱۶۵

۳۲۔ قاضی افضال حسین، موقف، مشمولہ، شش ماہی تنقید، شعبہ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، جلد ا، شمارہ ۲، ۲۰۰۶ء، ص ۸۔

۳۳۔ بحوالہ شش ماہی تنقید، زیرِ اہتمام شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ (اتر پردیش)، ص۔ ۸

34. Dictionary of Literary Terms and Literary

Theories by J.A. Cuddon, Penguin India, 1998, P.225.

۳۵۔ مابعد جدیدیت، احیاء اور ارتقاء، وزیر آغا، مشمولہ اثبات ونفی، کلکتہ (بھارت)، جولائی تا دسمبر، ۱۹۹۸ء، ص...۲۷

36. Peter Barry, Beginning Theory, Manchester University Press, New York, 1999, p.35.

37. Dictionary of Literary Terms and Literary Theories by J.A. Cuddon, p.924.

۳۸۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۰۴ء، ص ۶۰۰۔

۳۹۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت ۲۰۰۴، ص...۲۴۵

40. Dictionary of Literary Terms and Literary Theories by J.A.Cuddon, London, Penguin Books, 1994, p.583.

۴۱۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی، سنہ اشاعت ۲۰۰۴ء، ص...۵۹۵

42. Encyclopaedia of Philosophy, Vol.3 and 4, New York Macmillan, 197, p.24.

۴۳۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت ۲۰۰۴، ص...۲۵۱۔۲۵۰

۴۴۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی۔ ص...۵۹۳

۴۵۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت ۲۰۰۴، ص...۲۴۷۔۲۴۶

۴۶۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان نئی دہلی، سنہ اشاعت ۲۰۰۴ء، ص...۶۰۶

۴۷۔ عتیق اللہ، تعصّبات، ایم۔ آر۔ پبلی کیشنز، نئی دہلی (بھارت)، سنہ اشاعت ۲۰۰۵ء، ص...۹۹

۴۸۔ قرأت، تعبیر، تنقید، شمس الرحمٰن فاروقی، مرتب صغیر افراہیم، شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ۲۰۰۷ء، ص ۳۸۔

۴۹۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت ۲۰۰۴، ص...۲۵۴

۵۰۔ ایضاً، ص ۲۵۷۔

۵۱۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئ دہلی، سنہ اشاعت ۲۰۰۴ء، ص...۶۰۱

۵۲۔ عتیق اللہ، تعصّبات، ایم۔ آر۔ پبلی کیشنز، نئ دہلی (بھارت)، سنہ اشاعت ۲۰۰۵ء، ص...۱۰۲

۵۳۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئ دہلی، سنہ اشاعت ۲۰۰۴ء، ص...۵۹۹

۵۴۔ عتیق اللہ، تعصّبات، ایم۔ آر۔ پبلی کیشنز۔ نئ دہلی (بھارت)، سنہ اشاعت ۲۰۰۵ء، ص...۱۰۷

۵۵۔ ایضاً، ص ۱۰۸۔

۵۶۔ بحوالہ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، از گوپی چند نارنگ، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئ دہلی، سنہ اشاعت ۲۰۰۴ء، ص...۶۰۴۔۶۰۳

۵۷۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت ۲۰۰۴، ص...۱۶۱

۵۸۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئ دہلی، سنہ اشاعت ۲۰۰۴ء، ص...۲۷۹

۵۹۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت ۲۰۰۴، ص...۱۶۲

۶۰۔ ایضاً،ص۱۶۴۔

61. Encyclopedia of Philosophy, vol.6, New York, Macmillan, 1967, p.97.

۶۲۔ گوپی چند نارنگ،ساختیات،پس ساختیات اورمشرقی شعریات،قومی کونسل برائے فروغِ اُردوزبان،نئی دہلی،سنہ اشاعت۲۰۰۴ء،ص...۲۸۶

۶۳۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (پاکستان)،سنہ اشاعت۲۰۰۴،ص...۱۶۶

۶۴۔ ایضاً،ص۱۶۶۔

۶۵۔ گوپی چند نارنگ،ساختیات،پس ساختیات اورمشرقی شعریات،قومی کونسل برائے فروغِ اُردوزبان،نئی دہلی،سنہ اشاعت۲۰۰۴ء،ص...۲۸۰

66. Dictionary of Literary Terms and Literary Theories, by J.A., Cuddon, London, Penguin Books, 1994, p.405.

۶۷۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (پاکستان)،سنہ اشاعت۲۰۰۴،ص...۱۶۸

۶۸۔گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اورمشرقی شعریات،قومی کونسل برائے فروغِ اُردوزبان،نئی دہلی،سنہ اشاعت۲۰۰۴ء،ص...۲۸۸

۶۹۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت ۲۰۰۴، ص...۱۷۴

۷۰۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی، سنہ اشاعت ۲۰۰۴ء، ص...۳۱۲

71. Stanley Fish, "Interpretivity the Variousness" in Twentieth Centurary, LIterary Theory, P.238.

۷۲۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت ۲۰۰۴، ص۔

73. Mary Anne Feargusan, Images of Women in Literature, Boston, Mifflin Company, 1981, P.5.

۷۴۔ قاضی افضال حسین، متن کی تانیثی قرأت، مشمولہ ''شعروحکمت'' مدیر شہر یار، مغنّی تبسّم، حیدرآباد، کتاب ۲، دورسوم، ص ۴۷۔

75. Gender and Religion Eccyclopaedia of Sociology, (vi), p.5561.

۷۶۔ بحوالہ ''تانیثیت کے مباحث اور اُردو ناول''، شبنم آراء، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۸ء، ص ۱۸۔۱۷۔

۷۷۔ شبنم آراء، ''تانیثیت کے مباحث اور اُردو ناول'' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی،

۲۰۰۸ء، ص ۵۱۔۵۰۔

۷۸۔ ایضاً، ص ۵۷۔

۷۹۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت ۲۰۰۴، ص...۲۷۵

۸۰۔ ایضاً، ص ۲۷۷۔

۸۱۔ سید محمد عقیل رضوی، ''اصول تنقید اور رد عمل''، انجمن تہذیب نو پبلی کیشنز، الہ آباد (اتر پردیش)، ۲۰۰۴ء، ص...۶۴

۸۲۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت ۲۰۰۴ء، ص...۳۰۳۔۳۰۲

۸۳۔ بحوالہ بین المتونیت، از قدوس جاوید، مشمولہ ماہنامہ ''مباحثہ'' پٹنہ، جلد ۱/۲، دسمبر ۲۰۰۱ء، جنوری ۲۰۰۲ء، شمارہ ۳، ص ۲۸۔

۸۴۔ ایضاً، ص ۲۹۔

۸۵۔ بین المتونیت، از قاضی افضال حسین، مشمولہ شعر و حکمت، کتاب ا، دور سوم، مدیران مغنی تبسم، شہریار، حیدرآباد، ص ۲۴۔

۸۶۔ بین المتونیت، از قدوس جاوید، مشمولہ، ماہنامہ مباحثہ، مدیر وہاب اشرفی، جلد ۱/۲، دسمبر ۲۰۰۱ء، جنوری ۲۰۰۲ء، شمارہ ۳، ص ۳۲۔۳۱۔

۸۷۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی

(پاکستان)، سنہ اشاعت ۲۰۰۴،ص...۳۱۱

۸۸۔ ایضاً،ص۳۰۹۔

۸۹۔ ایضاً،ص۳۱۸۔

۹۰۔ امتزاجی تنقید از ناصر عباس نیّر، مشمولہ شعر و حکمت، مدیر شہر یار، مغنّی تبسّم، کتاب ۳، دور سوم، پنجہ گوٹہ روڈ، حیدر آباد،ص۱۰۸۔

۹۱۔ ڈاکٹر وزیر آغا سے ایک مکالمہ از اسد فیض، مشمولہ ماہنامہ اردو دنیا، جلد۹، شمارہ ۷، جولائی ۲۰۰۷ء، نئی دہلی،ص۴۰۔

۹۲۔ امتزاجی تنقید ایک بحث از اسلم حنیف، مشمولہ ماہنامہ اوراق (لاہور، پاکستان)، فروری، مارچ ۲۰۰۳ء، لاہور،ص۹۔

۹۳۔ ایضاً،ص۱۹۔

۹۴۔ ایضاً،ص۱۳۔۱۲۔

۹۵۔ ایضاً،ص۲۰۔

۹۶۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت ۲۰۰۴،ص...۱۲۰

۹۷۔ ایضاً،ص۱۲۰۔

۹۸۔ امتزاجی تنقید: مغالطے اور حقیقت، از اسلم حنیف، مشمولہ سہ ماہی استعارہ، جلد دوم، شمارہ ۷، نئی دہلی،ص۱۱۳۔

۹۹۔ ناصر عباس نیّر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی (پاکستان)، سنہ اشاعت ۲۰۰۴ء، ص...۱۲۰۔۱۹

۱۰۰۔ وزیر آغا کی تنقید نگاری، از وارث علوی، مشمولہ اظہار ۵، جنوری ۱۹۸۴ء، ممبئ (مہارشٹرا)، ص...۹۴

۱۰۱۔ حامدی کاشمیری، ہئیتی تنقید، مشمولہ بازیافت، شعبۂ اُردو کشمیر یونیورسٹی، سرینگر، ۱۹۹۹ء، ص۶۳

۱۰۲۔ حامدی کاشمیری، اکتشافی تنقید کی شعریات، سٹی بُک سنٹر، سرینگر (جموں وکشمیر)، سنہ اشاعت ۱۹۹۸ء، ص...۱۰۲

۱۰۳۔ حامدی کاشمیری، اکتشاف واستدلال، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، سنہ اشاعت ۲۰۰۷ء، ص...۱۹۵

۱۰۴۔ وزیر آغا، اکتشافی تنقید، مشمولہ بازیافت، شعبۂ اُردو کشمیر یونیورسٹی، سرینگر (جموں کشمیر)، سنہ اشاعت ۲۰۰۱ء ص...۴۲

۱۰۵۔ حامدی کاشمیری، معنی اور تجربہ، سٹی بُک سنٹر، راج باغ سرینگر (جموں وکشمیر)، سنہ اشاعت ۲۰۰۰ء، ص...۱۱۹

۱۰۶۔ نذیر احمد ملک، نئ تنقید، ہئیتی تنقید اور اکتشافی تنقید، مشمولہ بازیافت، شعبۂ اُردو کشمیر یونیورسٹی، سرینگر (جموں وکشمیر)، سنہ اشاعت ۲۰۰۳ء، ص...۷۲

مابعد جدید تھیوری

(اطلاقی مثالیں، مسائل اور ممکنات)

مابعد جدیدیت کے تحت اُردو میں کچھ بنیادی باتیں خلطِ مبحث کا باعث بنی ہوئی ہیں۔ یہاں پر موقع و محل کی مناسبت سے اس حوالے سے کچھ وضاحت پیش کی جارہی ہے۔ مابعد جدیدیت کو دو سطحوں پر سمجھا اور سمجھایا جاسکتا ہے اول: مابعد جدید صورتِ حال، دوم: مابعد جدید تھیوری۔ مابعد جدیدیت اپنے دائرہ کار کی وجہ سے ایک کھلی ڈلی اور وسیع اصطلاح ہے جو بیک وقت سماج، ثقافت، تہذیب، نفسیات، معاشیات، عمرانیات اور لسانیات جیسے علوم کو محطوی ہے۔ ادب کے ساتھ اس کا تعلق دو سطحوں پر ہے۔ مابعد جدید صورتِ حال کا تعلق ادب کی تخلیق سے ہے، جسے دوسرے الفاظ میں ہم اس طرح بھی بیان کر سکتے ہیں کہ مابعد جدید دور کے مختلف سماجی اور معاشرتی، عمرانی اور سائنسی علوم کی بے پناہ اور محیرالعقول ترقی نے ادیب کو بھی راست طور پر متاثر کیا ہے جس کے نتیجے میں اس کا تخلیقی عمل بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ گویا مابعد جدید صورتِ حال کا تعلق تخلیق کے مختلف عوامل اور مراحل سے ہے جب کہ مابعد جدید تھیوری ادب کی تفہیم و تحسین کا ایک نیا پیراڈائم فراہم کرتی ہے۔ یہ تھیوری خالص تنقیدی نظریات کا نام نہیں بلکہ اس کے عقب میں مختلف علوم کا فلسفہ موجود ہے۔ اس طرح تھیوری ادب پارے کی تفہیم و تعبیر اور تحسین و تفسیر کا ایک بالکل نیا اور منفرد طور ہے جو سابقہ تنقیدی نظریات سے ہم رشتہ بھی ہے اور اپنے مقدمات کی بنیاد پر مختلف بھی۔ اس حصّہ میں اُردو میں تھیوری کے تحت پیش کیے گئے عملی تنقید کے نمونوں کا جائزہ لیا جائے گا۔

مابعد جدیدیت کے تحت جو مختلف تنقیدی نظریات سامنے آئے ہیں انہوں نے ادبی تفہیم کے تفاعل میں مختلف عناصر کو اہمیت دی۔ زندگی، ثقافت، متن، قاری، قرأت جیسے مختلف نکات پر مختلف انداز سے توجہ مرکوز کی گئی۔اس کتاب کا یہ باب کئی اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے اسی لیے اس کو مدلّل اور مفصّل بیان کرنے کی از حد ضرورت ہے۔اس باب کے مختلف منہاج کو ملحوظ رکھتے ہوئے اس کو مندرج ذیلی ابواب میں منقسم کیا جارہا ہے:

i۔ مابعد جدید تھیوری کی اطلاقی مثالیں

ii۔ مابعد جدید تھیوری کے اطلاقی مسائل

iii۔ مابعد جدید تھیوری کے اطلاقی ممکنات

i۔ مابعد جدید تھیوری کی اطلاقی مثالیں

مابعد جدید تنقیدی نظریات ادب کی تفہیم وتعبیر اور توضیح وتشریح کا ایک ایسا پیراڈئم فراہم کرتے ہیں، جو بیک وقت زبان، قاری، قرأت، متن اور ثقافت کو محتوی ہے۔ اُردو میں نئے تنقیدی نظریات کی آمد کا سلسلہ بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں شروع ہوا۔ ابتدائی دور میں ترقی پسند تحریک نے کارل مارکس کے فکری میلانات سے متاثر ہوکر اُردو ادب میں ادب فہمی کا سماجی اور انقلابی شعور ادبا اور ناقدین میں عام کیا جس نے اور چیزوں کے علاوہ ادب کے سماجی اور سیاسی وظیفے کو اس کے تعینِ قدر کے لیے ناگزیر قرار دیا۔ اس طریقہ نقد کو مجنون گورکھپوری، ممتاز حسین، اختر حسین رائے پوری، سجاد ظہیر، احتشام حسین وغیرہ نے اُردو میں عام کرنے میں اپنی سطح پر کافی ثمر آور کوششیں کیں۔ اگر یہ بھی کہا جائے کہ اُردو تنقید نے باضابطہ طور پر ترقی پسند تحریک کے تحت ہی اپنا ادبی، سماجی اور ثقافتی نصب العین مقرر کیا تو بے جا نہ ہوگا مگر اس تحریک کی دین یہ ہے کہ اس نے اُردو تنقید کو باضابطہ طور پر ایک ڈسپلن کی حیثیت سے متعارف کیا۔ اس کے باوجود بھی یہ کہنے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ باضابطہ اور باقاعدہ طور پر اُردو میں نئے تنقیدی نظریات کی آمد بیسویں صدی کی چھٹی دہائی سے شروع ہوتی ہے جب ہیئتی تنقید، نئی تنقید، ساختیاتی تنقید اور اس کے فوراً بعد تانیثی تنقید، اسلوبیاتی تنقید، قاری اساس تنقید، پس ساختیاتی تنقید، نئی تاریخیت، اکتشافی تنقید، امتزاجی تنقید، بین المتونیت جیسے تنقیدی نظریات ادبی اُفق پر نمودار ہوئے۔ اُردو کے مقتدر اور ممتاز ناقدین نے اپنے اپنے ڈھنگ اور اسلوب میں مذکورہ تنقیدی نظریات کے متعلق نظری مباحث قائم

کر کے ان کی تشریح و توضیح کا بیڑا اٹھایا اور بیشتر موقعوں پر یہ ہوا کہ کچھ ناقدین کی پہچان ہی وہ تنقیدی نظریات بن گئے جن کی انہوں نے تشریح و توضیح کی۔ ان کی تحریروں میں بارتھ، دریدا، فوکو، جولیا کرسٹیوا، رومن جیکب سن، بادریلار جیسے مفکرین کی معرکتہ الآرا تصانیف کا اثر صاف طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی مذکور ہوا ہے کہ اُردو کے مابعد جدید نقادوں نے نئے نظریات نقد کی تشریح و ترسیل کر کے نہایت ہی جاندار بحث و مباحث کا ماحول قائم کیا۔ اس طرح جب ان نئے نظریات نقد کے نظری مباحث کا ایک صحت مند رجحان قائم ہوا تو ادب کی تفہیم و تعبیر میں ان کے عملانے پر اصرار کیا جانے لگا۔ اس طرح کچھ ناقدین نے ان نظریات کا اطلاق ادب پر کر کے معترضین کا جواب تو دیا لیکن ان اطلاقی نمونوں میں بھی انہوں نے مشرقی شعریات اور منفرد ثقافتی بوقلمونیت کی لیل النہار کا مظاہرہ کیا ہے۔ اس طرح عملی تنقید پر مبنی مضامین کی ایک لمبی فہرست ذہن میں آتی ہے جن پر ناقدین نے اپنی استعداد کے مطابق ان نظریات کا موزون اور مناسب اطلاق کیا ہے۔

مابعد جدید تنقیدی نظریات کا شعروادب پر اطلاق اُردو ناقدین کے لیے کسی بڑے چیلنج سے کم نہ تھا۔ ان پر اس لیے اطلاقی نمونے پیش کرنے کا دباؤ بڑھ رہا تھا کیوں کہ انہوں نے ادب فہمی کے سلسلے میں حائل جمود کو توڑنے کی سعی کی تھی۔ واضح رہے کہ ہمارے معاشرے میں ہنوز نئی بات کہنا، تیرہ و تار گلیوں میں بھٹکے ہوئے لوگوں کو فکر و خیال کی روشنی سے فروزاں کرنا کسی بڑے مجاہدے سے کم نہیں ہوتا۔ پہلے تو ان پر روایت سے منحرف ہونے کا لیبل چسپاں کیا جاتا ہے اور پھر ان کی ہر حرکت کو معیوب و مذموم گردانا جاتا ہے لیکن انسانی نسل کا یہ گروہ بھی مستعد اور اپنی

جدّت کے جذبے کے تحت جانبِ منزل رواں دواں رہتا ہے۔اس ابدی حقیقت کا ذکر مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس کائنات کے ہر گوشے میں ایسے نابغہء روزگار انسانوں کی موجودگی فرسودگی کی ردا چاک کرنے کے درپے رہتی ہے۔غرض معترضوں کے مسلسل اعتراض اور حوصلہ شکنی کی پرواہ کیے بغیر یہ نئی ہواؤں سے معطر ہونے کا مقصد سینوں میں پال کر اپنا کام کرتے رہتے ہیں۔اس طرح اُردو کے مابعد جدید ناقدین پر اطلاقی نمونے پیش کرنے کا زور بڑھ گیا۔اس سلسلے میں گزشتہ صدی کی نوّے کی دہائی میں بنگلور سے محمود یاز کی ادارت میں شائع ہوتے رہنے والے سالانہ جریدہ ''سوغات'' کے ذریعے ناقدین کو اس کی جانب متوجہ کیا گیا۔اِسکے جواب میں اگلے شمارے میں گوپی چند نارنگ نے نہایت ہی اہم اور غیر معمولی مضمون ''فیضؔ کو کیسے نہ پڑھیں'' شائع کروایا۔اس مضمون چھپنا کیا تھا کہ ہر طرف سوالات کا طوفان اُمڈ آیا۔تحسین و تنقیص سے بھر پور مباحث اگلوں شماروں کا مقدر بنے۔''سوغات'' میں شامل مضمون اور اس پر مبنی بحث کو اگلے سطور میں پیش کیا جارہا ہے۔بہرحال بعض علمی اور ادبی شخصیات کے عملی نمونے یہاں موجود ہیں۔ سب سے پہلے اُردو فکشن پر ان تنقیدی نظریات کے اطلاقی نمونوں کو پیش کیا جارہا ہے۔یہ بات پیشِ نظر رہے کہ ان نظریات کے اطلاق نے اُردو کی عملی تنقید کی آبِ جو کو بحرِ بیکراں سے متصف کیا ۔ناقدین نے غیر معمولی فہم و فراست کا مظاہرہ کر کے سنجیدہ اور صحت مند روایت کی بنیاد ڈالی۔

مابعد جدید تھیوری کا اطلاق: اُردو فکشن پر

۱۹۶۰ء کے بعد کی اُردو تنقید نے مغربی تنقید سے کافی حد تک اخذ و استفادہ کیا ہے

جب کہ یہ سلسلہ تا ایں دم جاری وساری ہے۔ ہیئتی تنقید (جس نے ساٹھ کی دہائی میں اُردو میں برگ و بار لانے شروع کردئے تھے) کے بعد مابعد جدید تنقیدی نظریات کا نزول ہوا جس سے اُردو تنقید کا دامن یقیناً وسیع ہوا ہے۔ پس ساختیاتی تنقید، تانیثی تنقید، اکتشافی تنقید، نئی تاریخیت ، بین المتونیت ، امتزاجی تنقید، قاری اساس تنقید نے اُردو تنقید میں نظری بحثیں چھیڑی ہیں جنہوں نے بعد میں اطلاقی نمونوں کو پیش کرنے کی راہ ہموار کی۔

اُردو زبان وادب کے ناقدین نے نئے تنقیدی نظریات کی ترویج واشاعت کی ذمہ داری اس انداز سے اپنے سر لے لی کہ ان کی ہر تنقیدی تصنیف ان نظریات کے رنگ میں رنگی ہوئی نظر آتی رہی۔ مابعد جدیدیت اور اس کے نظریاتِ نقد کی اصطلاحات، اقوال اور الفاظ ہمارے ناقدین کی ادبی غذا ابھر کر سامنے آئے۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اپنی اپنی سطح پر اِن کی تشریح وتوضیح کے لیے کوششیں کیں۔ اس سلسلے میں جن رسائل وجرائد نے نمایاں طور پر حصہ لیا ہے ان میں 'شاعر' (ممبئی)، 'شب خون' (الہ آباد)، 'کتاب نما' (نئی دہلی)، 'سب رس' (حیدر آباد)، 'ایوانِ اُردو' (دہلی)، 'افکار' (کراچی)، 'فنون' (لاہور)، 'آج کل' (دہلی)، 'اوراق' (دہلی) پیش پیش رہے لیکن ابتدائی سطح پر ان کی بحث 'ماہِ نو' (کراچی)، 'شعر وحکمت' (حیدر آباد) اور 'سوغات' (بنگلور) میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ ذرا بعد میں 'صریر' اور 'دریافت' نے ان نظریات کے مباحث کو ادباء وشعراء میں عام کرنے کی طرح ڈالی۔ اس کے بعد ادبی اُفق پر نمودار ہونے والے رسائل وجرائد میں 'نیا ورق'، 'ذہن جدید'، 'استعارہ'، 'بادبان'، 'تسطیر'،

’آئندہ‘، ’مکالمہ‘ نے بھی ان نظریات کے مباحث کو آگے بڑھایا۔ نئے تنقیدی نظریات کی ترویج و اشاعت کے علاوہ ان رسائل و جرائد نے ان نظریات نقد کے اطلاقی نمونے بھی شائع کر کے ادب سنجی کی ایک نئی روایت قائم کرنے کی کوشش کی۔

مابعد جدید تنقید کے مختلف نظریات کے اطلاقی نمونے اُردو ناقدین نے اپنی ذہانت اور علمی و ادبی سنجیدگی کے ساتھ پیش کیے جن کو مثبت سوچ رکھنے والے ادبی حلقوں میں بہ نظرِ استحسان دیکھا گیا۔ ان اطلاقی یا عملی نمونوں کی فہرست کافی طویل ہے۔ اس لیے طوالت کے خوف سے بچنے کے لیے یہاں پر چند مضامین کا ذکر مناسب معلوم ہوتا ہے جو اُردو حلقوں میں زیرِ بحث رہے۔ ’’منٹو کا متن‘‘، ’’بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں‘‘، ’’انتظار حسین چوتھے کھونٹ میں‘‘، ’’بلونت سنگھ کا فن‘‘ (گوپی چند نارنگ)، ’’عصمت چغتائی کے نسوانی کردار‘‘، ’’منٹو کے افسانے میں عورت‘‘ (وزیر آغا) ’’جوگندر پال کے ناول نادید کا تخلیقیت پسند مطالعہ‘‘، ’’کتھا نگر کا ردِ تشکیلی مطالعہ‘‘، ’’نئی افسانوی اور ناولاتی تخلیقیت کی شانِ معراج قرۃ العین حیدر‘‘، ’’مابعد جدید افسانہ کے حواسِ خمسہ‘‘ (نظام صدیقی)، ’’اُردو فکشن اور تیسری آنکھ‘‘، ’’اُردو افسانہ: کل اور آج‘‘ (وہاب اشرفی)، ’’کہانی مستقبل کے روبرو‘‘، ’’نیا افسانہ جبر بنامِ اختیار‘‘ (دیوندر راسر)، ’’آٹھویں دہائی کے اُردو افسانے کا کردار‘‘ (عتیق اللہ)، ’’اُردو افسانہ: تجزیے‘‘ (حامدی کاشمیری)، ’’حسن عسکری‘‘ (ابوالکلام قاسمی)، ’’فراق کا تنقیدی نظام‘‘، ’’کڑوا تیل کا ردِ تشکیلی مطالعہ‘‘، ’’سلطان مظفر کا واقعہ نویس: ایک لاتشکیلی قرأت‘‘ (شافع قدوائی)، ’’گردشِ رنگِ چمن: نئی تاریخیت کی ایک روشن

مثال‘‘ (بیگ احساس)، ’’نئ تنقیدی قرأت (نئ تنقید، جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں‘ کی عدالت میں) (خورشید احمد)، ’’طاؤس چمن کی مینا: حسنِ تشکیل کا افسانہ/ تاریخ کی لاتشکیل‘‘ (قاضی افضال حسین) ’’لاہور کا ایک واقعہ (حقانیت، تاریخیت امرالتوائے عدم یقین)، احمد یوسف کی کہانی ’’جلتا ہوا جنگل‘‘ (سکندر احمد)، ’’باغ کا دروازہ: مابعد جدید قرأت‘‘ (مولابخش اسیر) وغیرہ مضامین ہمارے سامنے آئے جن کے مطالعے کے بعد ہم مابعد جدید تنقیدی نظریات کی اطلاقی صورت حال پر گفتگو کر سکتے ہیں۔ ہاں اتنا ضرور ہے کہ مذکورہ مضامین میں ناقدین نے مشرقی سیاق و سباق اورادب شناسی کے اپنے مخصوص اور منفرد روّیوں کو بھی ملحوظ نظر رکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہاں پر عملی تنقید کے ان مضامین میں سے چند اقتباسات پیش کیے جا رہے ہیں تا کہ اس باب کو جامع اور مستند بنایا جائے۔ سب سے پہلے مولابخش اسیر کے مضمون ’’باغ کا دروازہ: مابعد جدید قرأت‘‘ سے یہ اقتباس پیش کیا جا رہا ہے:

> ’’زبانی بیانیہ کا متن لچیلا ہوتا ہے۔ مصنف (طارق چھتاری) نے اس بنیادی قصے کی ساخت میں موجود سماجی اور تہذیبی نیز تاریخی حالات کو ردِ تشکیلی عمل سے گزارا ہے اور اس میں اضافہ نوروز سے بڑے ہی فطری انداز میں یہ کہلوا کر کہ ’’آگے کا قصہ مجھے معلوم ہے‘‘ کیا ہے اور واحد غائب راوی جو مصنف ہی نے، اپنے لیے آگے کی کہانی

بیان کرنے کی گنجائش نکال لی ہے جولوگ زبانی بیانیے کی
شعریات پر نگاہ رکھتے ہیں وہ جانتے ہیں کہ سادہ ساخت
والی کہانی سننے سے سامع انکار کر دیتا ہے اس لیے داستان
میں قصہ در قصہ اور غیر منطقی صورت حال سے دوچار
کرداروں کو پیش کیا جاتا ہے تا کہ وہ سامع کو ہمیشہ قصے
میں الجھے رہنے پر مجبور کریں تا کہ وہ یہ نہ کہہ سکے کہ "بس
دادی جان آگے کا قصہ معلوم ہے"۔ طارق چھتاری نے
یہاں فن کا بلیغ ثبوت دیا ہے۔انھوں نے نہ صرف کہانی کو
فطری طریقے سے آگے بڑھانے کے لیے ایک نئے راوی
کے لیے جگہ بنائی ہے بلکہ یہ اندازہ بھی دلایا ہے کہ معاصر
زندگی کی پیچیدگیوں کے بیان کے لیے قصے کی ماقبل
ساخت ناکافی ہے۔گویا نئی اور پرانی نسل کے افتراقات کو
سمجھاتے ہوئے سامع کے انکار کے ذریعے یہ کہنے کی بھی
کوشش کی گئی ہے کہ جب تک ہر شخص کو بولنے، چیزوں کو
سمجھنے کی آزادی نہیں دی گئی تو سماج بکھرتا ہے۔ اپنی
شعریات اپنی تہذیب یا اصولوں کو دوسروں پر تھوپنے اور
دوسروں کی تہذیب، اصول اور طریقہ اظہار کو ناکافی

گردانتے سے ہی کسی بھی وحدت کو نقصان پہنچتا ہے۔ وہ
چاہے ہندوستان کی مشترکہ تہذیب ہی کیوں نہ ہو'' [۱]

محولہ بالا اقتباس میں مابعد جدید طریقۂ تنقید کے تحت فن پارے کو تناظرانے (contextualize) کی کوشش کی گئی ہے اگر چہ اس میں فاضل تنقید نگار نے متن کی تہوں اور طرفوں کو ردِ تشکیلی تنقید کے ذریعے کھولنے کے ساتھ ساتھ نظریاتی بحث بھی اٹھائی ہے۔ اس میں عالمی تہذیب و ثقافت کے بجائے مقامی ثقافت اور شعریات کے عناصر کو اہمیت دی گئی نیز جبر و اختیار کے روایتی تصور پر کاری ضرب لگائی گئی جو مابعد جدیدیت اور اس کے پیش کردہ تنقیدی نظریات کا طرۂ امتیاز ہے۔ مجموعی طور پر یہ اقتباس متن کی تفہیم کا ایک مخصوص لائحہ عمل پیش کرتا ہے۔ یہاں پر اب دوسرا اقتباس پیش کیا جا رہا ہے جو مابعد جدید نقاد قاضی افضال حسین کے مضمون ''طاؤس چمن کی مینا، حسنِ تشکیل کا افسانہ/تاریخ کی لاتشکیل'' سے ماخوذ ہے:

''لیکن اگر کوئی قاری اس پر اصرار کرتا ہے کہ افسانے کا
signified ایک ایسی لسانی تشکیل ہے جس کا جواز یا
جس کی معنی خیزی، واقعہ سے نہیں بلکہ signifier کے
باہمی ارتباط سے برآمد ہوتی ہے تو اس کے پاس پہلی دلیل
یہی ہوگی کہ کالے خان نہ تو کوئی تاریخی کردار ہے اور نہ ہی
ایسا افسانہ نگار، جو لکھنو کی تہذیب کا عارف، عالم اور

راز داں ہے، بے پڑھا لکھا کالے خان اس افسانے کا
راوی اور اس کا سب سے اہم کردار ہے، یعنی مورخ پہلے
افسانہ نگار میں منتقل ہوا، پھر افسانہ نگار نے ایک راوی
تشکیل دیا اور یہ راوی کردار کی شکل میں خود افسانے کی
بافت سے نمو کرتا ہے۔ واقعہ کا تاریخ، تاریخ کا افسانہ،
افسانہ نویس کا راوی اور راوی کا کردار میں منقلب ہونا،
اصل واقعہ سے چار منزل کے فاصلے پر ہے۔ اس کے
باوجود اگر ہم افسانے کو تاریخ یا ایک خطۂ ارض کی تہذیبی
تاریخ سمجھ کر پڑے رہے ہیں تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ
افسانہ نگار اس صداقت پر پردہ ڈالنے میں کامیاب ہوا ہے
کہ یہ narrative (بیانیہ) ''واقعہ'' یا ''تاریخ''
نہیں، واقعہ کی ایک خودساختہ تشکیل ہے''[۲]

قاضی افضال حسین کے مضمون ''طاؤس چمن کی مینا'' سے مقتبس اِن سطور کے مطالعہ کے بعد ہم لاتشکیلی تنقید کے اطلاقی پہلوؤں پر اطمینان کا اظہار کر سکتے ہیں لیکن لاتشکیل کے نظریاتی مباحث کو ملحوظِ نظر رکھتے ہوئے کہہ سکتے ہیں کہ فاضل نقاد نے اس مضمون میں تنقید فہمی کا بہترین ثبوت فراہم کیا ہے۔ لاتشکیل مابعد جدید تنقیدی تھیوری کا ایک اہم نظریہ ہے جو معنی کے رد اور التوا پر دلالت کرتا ہے۔ نیز معنی کی تکثیریت اسی تنقیدی نظریہ سے مخصوص ہے۔

ذیل کا یہ اقتباس پیش کیا جا رہا ہے تا کہ نقطہ نظر کی وضاحت میں آسانی ہو جائے ، ملاحظہ فرمائیے:

''یہ اس قبائلی عورت کا مقبرہ ہے کہ وہ بغیر چھت کی عمارت اور صحرا کی گرویدہ تھی ، افسانہ نگار نے تاریخ نویسی کے عمل میں مقتدر اصحاب کی ایما سے ہونے والی تحریف کو موضوعِ مطالعہ بنایا ہے۔ تاریخ اصلاً انتظامی مرکزیت کا ایک ایسا وسیلہ ہے جس کا مقصد واقعات کے اندراج میں صاحبِ اقتدار کے مفادات کا لحاظ رکھنا ہوتا ہے۔ افسانے میں تاریخی واقعات کی پیش کش یا پھر تاریخی شعور کے اظہار کی متعدد مثالیں ملتی ہیں مگر نیّر مسعود نے اس افسانہ کے توسط سے تاریخ کے narrative practice کے تصور پر سوالیہ نشان قائم کیا ہے اور زیر مطالعہ افسانہ، معاصر سیاسی ، سماجی ، نفسیاتی اور جذباتی ڈسکورس اور ان کی مانوس تعبیرات کو مشتبہ بنایا ہے۔ افسانہ تاریخ کے وحدانی تصور کے جبر کو خاطر نشان کرتا ہے اور یہ بھی باور کراتا ہے کہ ''تاریخ نویسی اور واقع نویسی آزادنہ عمل نہیں ہے کہ ان کا مقصد ان واقعات کو مسلمہ صداقت کے طور پر پیش کرنا ہوتا

ہے جو حکام یا پدری کنٹرل کے نظام کو خوش آئے۔ سلطان مظفر کا واقعہ نویس تاریخ نویسی کے عمل کے Matafictional Critique کے طور پر ہمارے سامنے آتا ہے جس کی مثال اُردو افسانے کی تاریخ میں شاذ ہی ملتی ہے'' ۳؎

اسی مضمون کا ایک دوسرا اقتباس پیش کیا جا رہا ہے:

''پودے لگانا اور واقعہ نویسی کا عمل، ان دونوں پر سلطان کی عملداری ہے۔ یہی سبب ہے کہ نشو ونما growth کا مظہر درخت باعثِ ہلاکت ہے اور واقعہ نویسی بھی ایک جبری اور wasteful عمل ہے۔ چھتری نما درخت سلطان کے monogram کی یاد دلاتا ہے۔ ہر کاغذ کی پیشانی پر سلطان کی سنہری مہر، ایک تاج، دو تلواریں اور ان پر سایہ کیے ہوئے چھتری''، چھتری جو تحفظ کی علامت ہے، استحصال اور پھر موت کی علامت ہے اور افسانہ نگار کے نزدیک قوتِ نمو اور زہر ایک ہی سکے کے دو پہلو ہیں'' ۴؎

متذکرہ بالا دونوں اقتباسات نیر مسعود کے افسانہ ''سلطان مظفر کا واقع نویس'' کے لاتشکیلی

تجزیہ سے منقول ہیں۔ اس میں نقاد نے ردِ تشکیلی نظریے کے تحت تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہاں پر ردِ تشکیلی تنقید کے بارے میں یہ کہنا ضروری ہے کہ یہ متن کو deconstruct کر کے معنی کی اُن تہوں کو بے نقاب کرتی ہے جو بقولِ دریدا اِلتوا (defferment) میں رہتے ہیں۔ مذکورہ اقتباسات میں ناقدین حضرات نے اپنی صوابدید آگہی کے مطابق معنی کی تہوں کو اس طرح سامنے لانے کی کوشش کی ہے کہ اس کے باوجود بھی معانی اور مفاہیم کی بیشتر کڑیاں گم شدہ معلوم ہوتی ہیں اور اس طرح معانی التوا در التوا نظر آتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں کہہ سکتے ہیں کہ یہی لاتشکیلی تنقید کا امتیازی نشان ہے۔

مابعد جدید تنقیدی ڈسکورس میں نئی تاریخیت ایک اہم تنقیدی نظریہ ہے جو اپنی ماہئیت اور اپنے وظیفے کے بل بوتے پر دوسرے نظریات نقد سے ممتاز بھی ہے اور منفرد ہے۔ اس میں ادبی متون (literary text) اور تاریخی متون (historical text) کی ہم رشتگی پر زور دیا جاتا ہے۔ ذیل کا اقتباس اسی تنقیدی نظریہ کی اطلاقی مثال ہے:

> ''لکھنوی تہذیب کا ایک واضح پہلو طوائف زدہ معاشرہ ہے۔ قرۃ العین حیدر ان کو بھی deconstruct کرتی ہیں اور ان کے بارے میں نئی تاریخ لکھتی ہیں۔ وہ کہتی ہیں ہمارے ملک میں قسمت کی ماری بچیوں کا غم خوار کوئی نہ تھا۔ سوائے میر شکار نائکاؤں کے مشنری اسپرٹ کا مالک نہ مولوی ہے اور نہ پنڈت۔ فوارے پر پادری سے مناظرے

کرنے کو البتہ دونوں مستعد۔ !! مجرے کے آداب کے بارے میں وہ بتاتی ہیں کہ یہ ایٹی کیٹ محمد شاہ رنگیلے کے دور سے چلا آرہا ہے۔ انتہائی شائستگی کی محفل ہوتی۔ گانے والیاں اپنے معزز سامعین اور بڑے والیانِ ریاست کے سامنے پان نہیں کھاسکتی تھیں۔ پانی بھی اجازت حاصل کر کے پیتی تھیں۔ نہایت شرعی قسم کا لباس پہننا پڑتا۔ پوری طرح پردہ دار نہایت رکھ رکھاؤ اور تہذیب کا پرتکلف ،ماحول ہوتا تھا۔ کیسے کیسے اہل کمال اس زمانے میں موجود تھے۔ یہ بات مشہور ہے کہ روسا اپنے لڑکوں کو آداب و تہذیب سیکھنے اعلیٰ درجے کے بالا خانوں میں بھیجتے ہیں۔۔۔۔

قرۃ العین حیدر کے بعد کئی لوگوں نے تاریخ کو فکشنائز کرنے کی کوشش کی لیکن کبھی تاریخ پیچھے رہ گئی اور کبھی فکشن۔ !! ایسا فکشن تخلیق کرنا صرف اور صرف قرۃ العین حیدر کا فن ہے !!''[۵]

نئی تاریخیت کے نظریہ کے تحت قرۃ العین حیدر کو پرکھنے کی کوشش یقیناً ایک خوش آئند بات ہے کیوں کہ اس کی تخلیقات میں جس پختہ تاریخی شعور کا مظاہرہ ہوا ہے اس سلسلے میں شاذ ہی

کوئی دوسرا تخلیقی فن کار اس کے سامنے کھڑا ہو سکتا ہے۔''آگ کا دریا'' اور متعدد ایسے افسانے اس کی روشن مثال ہیں۔اس طرح قرۃ العین حیدر کی تخلیقات کا نئی تاریخیت کے تحت تجزیہ کرنا اہم، مستحسن اور کارآمد کام ہے لیکن اس کے لیے پختہ تاریخی اور عمرانی شعور درکار ہے جس کا تنقید نگار نے بعض جگہوں پر اظہار کیا ہے۔نئی تاریخیت کسی بھی طرح ادبی متون میں تاریخی واقعات کے انکشاف سے عبارت نہیں ہے اور نہ ہی ادبی تناظر میں تاریخی متون کے مطالعہ کا کوئی طور ہے۔ یہ ادبی متون اور تاریخی متون کے اس رشتے پر مرتکز ہے جو متعدد اور متنوع سماجی اور ثقافتی انسلاکات پر زور دیتا ہے۔اس حوالے سے قرۃ العین حیدر کے متن پر بیگ احساس کا تجزیاتی مضمون منفرد نوعیت کا قرار دیا جا سکتا ہے۔

اس امر کا ذکر یہاں پر ضروری ہے کہ اُردو کے مابعد جدید ناقدین نے عملی تنقید کے نمونے پیش کرتے ہوئے اپنے فکری تحفظات اور اُردو کی تنقیدی روایات کو مناسب حد تک اہمیت دی جس کی وجہ سے ان کی تنقیدی تحریریں صد فیصد نئے تنقیدی نظریات کے اصول و ضوابط کے مطابق نظر نہیں آتی ہیں ۔ مغربی تنقیدی نظریات اگر ہماری اُردو زبان میں پیش کیے جا رہے ہیں تو اس سے یقیناً ادب میں وسعت اور پہلوداری پیدا ہو سکتی ہیں ۔ نیز اُردو ادب کو عالمی ادب سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ بھی میسر آ سکتا ہے لیکن اس کے لیے ضروری ہے کہ ادب سنجی کے نئے نظریات کو مشرقی یا مقامی ادبی اور تمدنی صورت حال کے تحت نظریانے (Theorise) اور تناظرانے (contextualize) کی صحت مند کوشش کی جائے جس کی تادمِ تحریر اُردو میں کم ہی مثالیں موجود ہیں۔ان خصوصیات سے

مزیّن عملی تنقیدی تحریروں پر مشتمل چار کتابیں منصۂ شہود پر آ چکی ہیں، جن کی مختصر تفصیل اس طرح ہے:

نمبر شمار	نام کتاب	مصنف/مرتب	ناشر	سنہ اشاعت
۱	اطلاقی تنقید	پروفیسر گوپی چند نارنگ	ساہتیہ اکادمی، دہلی	۲۰۰۳ء
۲	مابعد جدیدیت: اطلاقی نمونے	ڈاکٹر ناصر عباس نیّر	پورب اکادمی، مشرقی پاکستان	۲۰۰۹ء
۳	فکشن مطالعات (پس ساختیاتی تناظر)	پروفیسر شافع قدوائی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۱۰ء
۴	تحریر اساس تنقید	پروفیسر قاضی افضال حسین	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۹ء

ان کتابوں کے علاوہ بھی کئی ناقدین نے عملی تنقید کے نمونے پیش کیے ہیں جن میں ابوالکلام قاسمی، عتیق اللہ، قدوس جاوید، مولا بخش، خورشید احمد، بیگ احساس، نظام صدیقی، ظہور الدین، ش۔ کاف۔ نظام وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اطلاقی تنقید پر مبنی ان ناقدین کے مضامین اُردو کے مؤقر اور معتبر رسائل و جرائد کی زینت بن چکے ہیں اور برصغیر کی

ادبی روایات (اُردو کے حوالے سے) کا ایک جاندار حصّہ کے طور پر نظرِ استحسان دیکھے جارہے ہیں۔

مابعد جدید تھیوری کا اطلاق: اُردو شاعری پر

نئے تنقیدی نظریات کو متعارف کرانے کے بعد مابعد جدید نقادوں سے سنجیدہ ادبی حلقوں نے اصرار کیا کہ ان کو لے کر جو بحثیں کی گئیں وہ اپنی جگہ صحیح ہیں مگر کیا وجہ ہے کہ ان کو عملانے میں تامل سے کام لیا جارہا ہے۔اس سلسلے میں سب سے زیادہ وار گوپی چند نارنگ (جو نئی فکریات کو اُردو ادب میں متعارف کرانے والوں کے ہراول دستے میں شمار کیے جاتے ہیں) پر ہوا۔ تو انھوں نے عملی تنقید کے بعض نمونے پیش کرنے کی شروعات کی۔ یہاں پر مابعد جدید تنقید کے ان عملی نمونوں کا ذکر کیا جائے لگا جو شاعری سے متعلق ہیں۔مثلاً ''فیضؔ کو کیسے نہ پڑھیں''، ''بانی: نئی غزل کا جوانا مرگ شاعر''، ''جمیل الدین عالی اور آٹھویں سُر کی جستجو''، ''شہر یار: نئی غزل اور اسمِ اعظم''، ''محمد علوی کی شاعری اور احساس کا دوسرا پن''، ''افتخار عارف: وہی پیاس ہے۔۔۔'' (گوپی چند نارنگ)، ''کارگہہ شیشہ گری''، ''غالب کی آفاقیت'' (حامدی کاشمیری)، ''محمد اقبال نئی جمالیات کی روشنی میں'' (شکیل الرحمٰن)، باقر مہدی کے اشعار کے مابعد ساختیاتی تجزیے (ابوالکلام قاسمی)، ''میراجی کی نظم ''سمندر کا بلاوا'' (ناصر عباس نیّر)، ن۔م۔راشد کی نظم ''دریچے کے قریب'' (حنا آفرین)، ''اختر الایمان کی نظم: اپاہج گاڑی کا آدمی'' (محمد آصف زہری)، ''ستیہ پال آنند کی نظم ''لفظ

کیا ہے''(عبداللہ) وغیرہ مضامین تاحال سامنے آئے ہیں اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے ۔اطلاقی تنقید پر مبنی ان مضامین میں سے چند اقتباسات پیش کیے جا رہے ہیں جو اس باب کا تقاضا ہے۔سب سے پہلے یہاں پر پس ساختیاتی تنقید کا عملی نمونہ پیش کیا جا رہا ہے:

''آئیڈیولوجی کے بارے میں واضح ہے کہ یہاں آئیڈیولوجی سے مراد عقائد یا خیالات کا مجموعہ (treatise)یا کوئی ضابطہ بند نظریہ نہیں بلکہ انسانی معمولات اور سرگرمیوں کی وہ سطح جس پر عملاً انسان اپنے سماجی وجود کا اثبات کرتا ہے اور زندگی کرتا ہے، یعنی اُن میں جن معنی میں مشہور فرانسیسی مارکسی مفکر لوئی آلتھیو سے نے مارکس کی نئی تعبیر کرتے ہوئے آئیڈیولوجی کا تصوّر دیا ہے جس کی رُو سے آئیڈیولوجی سماجی تشکیل (social formation)میں معاشیاتی سطح (economic level)اور سیاسی سطح (political level)کے ساتھ مل کر عمل آرا ہوتی ہے۔اگرچہ آخراً قادرانہ حیثیت معاشیات سطح کو حاصل ہے، لیکن سماجی تشکیل کی یہ تینوں سطحیں یا معمولات کے زمرے جو باہمد گر مربوط بھی ہیں اور متاثر بھی کرتے ہیں، بالعموم خودمختار

(autonomous) ہیں، اور خود مختارانہ طور پر کارگر رہتے ہیں۔ آئیڈلوجی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ سماجی تشکیل میں ایک سرے پر آئیڈیولوجی ہے، دوسرے سرے پر سائنس، اور بیچ کے درمیانی فاصلے پر ادب اور آرٹ، یہ اہم ہیں اپنے اثرات (effects) کی وجہ سے، یعنی سائنس سے knowledge effect آئیڈلوجی سے ideological effects اور ادب سے aesthetic effect پیدا ہوتا ہے، اور یہ آخری effect فیض کی شاعری کی کلید ہے۔ یہ تینوں زمرے بالائی ساخت (super structure) میں اپنے طور پر خودمختارانہ کردار ادا کرتے ہیں، لیکن ایک دوسرے پر منطبق (overlap) بھی ہو جاتے ہیں، یعنی تعین کنند (determinant) کا رول بھی ادا کرتے ہیں، اور عدم مطابقتوں اور تضادات (inconsistencies and contradictions) کی آویزش اوراس کے حل (resolve) کی عمل آوری بھی کرتے ہیں۔ یہاں زیادہ تفصیل میں جانے کا موقع نہیں، دیکھنا یہ ہے کہ فیض کا

متن بالعموم کس طرح پڑھا جاتا ہے اور کیا یہ عام قرأت

ادھوری قرأت نہیں۔''[٦]

مذکورہ اقتباس گوپی چند نارنگ کے اس متنازعہ فیہ مضمون ''فیض کو کیسے نہ پڑھیں'' سے ماخوذ ہے جو ''سوغات'' (بنگلور، مدیر محمود ایاز)) میں شائع ہوا۔ یہ مضمون بقول فاضل مضمون نگار پس ساختیاتی تنقید کا عملی نمونہ ہے۔ اس مضمون کے شائع ہوتے ہی ''سوغات'' میں بحث و تمحیص کا ایک سلسلہ چل پڑا جس میں بیشتر دانشوروں اور ناقدین کی یہ رائے تھی کہ فاضل مضمون نگار نے فیض کی نظم ''دستِ تہہ سنگ آمدہ'' کا پس ساختیاتی تجزیہ پیش کر کے جو نتائج سامنے لائے ہیں، ان کو پس ساختیاتی نظریہ کے بغیر بھی احسن طریقے سے برآمد کیا جا سکتا تھا۔ ''سوغات۔۔۔۲'' میں شامل اس بحث کے چند اقتباسات پیش کر کے ہم اندازہ کر سکتے ہیں کہ اُردو کے مقتدر ادیب اور نقاد نئے تنقیدی رویوں سے متعلق کیا رائے رکھتے ہیں۔ سب سے پہلے مذکورہ مضمون پر مدیر ''سوغات'' محمود ایاز کی رائے پیش کی جارہی ہے:

''۔۔۔ مجھے آپ کا مضمون پڑھ کر، غور سے پڑھ کر، دوبارہ پڑھ کر یہی محسوس ہوا کہ گو آپ کی فکر اور تحریر کی ساری خوبیاں اس میں موجود ہیں۔ فیض کی تفہیم و تحسین اور قرأت کے جو پہلو آپ نے ساختیات پس ساختیات کی مدد سے برآمد کیے ہیں وہ ان کے بغیر بھی ممکن تھے اور ہیں۔ یعنی ان نتائج تک پہنچنے کے لیے آپ کے اختیار کردہ

رویے ضروری تھے نہ ناگزیر۔'' ۷

نظیر صدیقی نے محمود ایاز سے ملتی جلتی مگر توجہ طلب بات کہی ہے:

''ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے فیض کی شاعری پر پس ساختیات کی روشنی میں یہ اطلاقی مضمون لکھا ہے۔ یہ بات تو پس ساختیات کے ماہرین ہی بتا سکتے ہیں کہ اس مضمون میں پس ساختیات کا کہاں تک استعمال ہو چکا ہے۔ میں صرف اتنا کہنا چاہوں گا کہ اس مضمون میں کوئی ایسی بات نہیں کہی گئی ہے جس کے لیے ساختیات یا پس ساختیات کے نظریات سے واقفیت ضروری ہو۔ ساختیات اور پس ساختیات کے مغربی علم بردار یقیناً غیر معمولی لوگ ہیں، ہم جیسے لوگوں کا ان جیسے لوگوں کے بارے میں کچھ کہنا چھوٹا منہ بڑی بات کی حیثیت رکھتا ہے۔ پھر بھی مجھ سے یہ کہے بغیر نہیں رہا جاتا کہ ادب کے نئے نظریات کے بانیوں کے ہاں گہری بات کہنے کے مقابلے میں چونکانے والی بات کہنے کی خواہش زیادہ ہے اور چونکا دینے والے انداز میں بات کہنے کی کوشش اور زیادہ ہے''۔ ۸

اس مباحثہ میں شمیم حنفی نے اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کیا ہے، نیز اپنے تنقیدی موقف

کو بھی نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے:

''آپ نے اداریے میں جو باتیں عملی اوراطلاقی تنقیداور ساختیاتی اور پس ساختیاتی رویے کے بارے میں کہی ہیں مجھے ان سے اس حد تک اتفاق ہے گویا یہی کچھ میرے دل میں بھی ہیں۔ایسے علوم جو زندہ انسانی تجربوں اورانسانی صورت حال کی عام منطقوں سے الگ، اختصاص کا دائرہ بناتے ہیں، ان کی اکیڈمک حیثیت برحق لیکن گڑبڑ یہ ہوتی ہے کہ ان کے فراہم کردہ ضابطوں پر بھروسہ کرنے لگیں تو ادبی اورتخلیقی تجربہ اورتاثر کہیں گم ہوجاتے ہیں''۔9

پروفیسر شمیم حنفی کی تحریر سے مقتبس یہ چند سطور ادب کے حوالے سے اُن کے زاویہ نظر کی غمازی کرتی ہیں جو ادب پارے کو ادبی پیمانوں سے ہی جانچنے اور پرکھنے پر زور دیتا ہے۔ حالاں شمیم حنفی ہمیشہ سے ہی مابعد جدید تنقیدی تھیوری کے ضمن میں اپنے عدمِ اطمنان کا اظہار کر چکے ہیں بلکہ تھیوری پر بولنے اور لکھنے والوں سے انہیں خدا واسطے کا بیر ہے۔ پروفیسر حنفی ادب سنجی میں روایتی اُردو تنقید کے ہی قائل نظر آتے ہیں اس لیے وہ نئے نظریات کو خاطر میں نہیں لاتے ہیں۔اقبال کرشن کا خیال اس سلسلے میں متذکرہ ادباء اور ناقدین سے جدا نہیں ہے۔ لکھتے ہیں:

''پس ساختیاتی حوالے کے بغیر فیض کی مذکورہ نظم کا تجزیہ

کر کے یہی نتائج نہیں نکالے جا سکتے ؟''۔[10]

ساقی فاروقی نے مدیر''سوغات'' محمود ایاز سے مخاطب ہو کر لکھا ہے کہ:

''مجھے تمہاری رائے سے سو فیصد اتفاق ہے کہ پس ساختیاتی رویے کے بغیر بھی قاری فیض کی شاعری سے، اس کی تحسین سے، تحسین کی موشگافیوں سے لطف اندوز ہو سکتا ہے''۔[11]

چودھری محمد نعیم نے اس سلسلے میں امتناعی احکامات صادر کرتے ہوئے محمود ایاز کو لکھا ہے کہ:

''۔۔۔آپ کم از کم اپنے رسالے میں ساختیاتی / پس ساختیاتی تنقید وغیرہ کے مضامین نہ شائع کریں بلکہ جو لوگ اس طرح کے مضامین بھیجیں ان سے درخواست کریں کہ وہ کسی انگریزی یا فرنچ مضمون یا کسی کتاب کے چند ابواب کا ترجمہ اشاعت کے لیے بھیجیں۔ اس سے واقعی اردو تنقید کو فائدہ پہنچے گا''۔[12]

اس بحث میں برصغیر کے معروف و ممتاز ادیب اور دانشور جمیل جالبی نے اپنے خیالات کو یوں ظاہر کرتے ہوئے لکھا ہے:

''۔۔۔تنقید کا تعلق معاشرے سے منقطع ہو گیا ہے اور تنقید درسیات کا ایک شعبہ بن کر رہ گئی ہے جس سے معاشرے کے باذوق تعلیم یافتہ طبقے کو کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ نئے پن

کی تلاش میں آدمی اپنی ٹوپی میں پھندنے ٹانک سکتا ہے
لیکن یہ صرف پھندنے ہی ہوں گے۔ساختیات اور مابعد
ساختیات مزاجاً ہماری فکر اور تنقید کا حصہ نہیں بن
سکتیں‘‘۔۱۳۱

ڈاکٹر جمیل جالبی نے جس رویّے اور خدشے کا اظہار کیا ہے اور جسے وہ اُردو سے اجنبی ہونے کی وجہ سے غیر ضروری قرار دیتا ہے، اُس سے ادب، تخلیق، تنقید جیسے عناصر خلطِ مبحث کا شکار ہوئے ہیں۔اُن کا یہ کہنا کہ ’’تنقید درسیات کا شعبہ بن کر رہ گئی ہے‘‘ صحیح ہے اگر چہ انہوں نے اسے منفی رویّے سے تعبیر کیا ہے تاہم یہ بتانے کی ضرورت یہاں پر پیش آتی ہے کہ دوسرے علوم کی طرح تنقید بھی ایک باضابطہ علم ہے اور اس طرح معاشرے کے ہر پڑھے لکھے فرد سے یہ تقاضا نہیں کیا جا سکتا کہ وہ ہر گلی اور نکڑ پر علمِ تنقید پر دھواں دار اور بلیغ تقریر کرے۔جمیل جالبی سے پوچھا جا سکتا ہے کہ دوسرے علوم مثلاً سماجیات یا اقتصادیات پر معاشرے کے کتنے پڑھے لکھے لوگ ان کی متعلقہ اصطلاحات اور دوسرے بنیادی مقدمات کے ساتھ بحث کرنے کے اہل ہیں؟ حالاں کہ معاشرے کا ہر فرد دوسرے علوم کے ساتھ ساتھ ان دو علوم کے دائروں میں اپنی ہر صبح کو شام کرتا ہے لیکن ایک Discipline کی حیثیت سے وہ ان دونوں سے اجنبی ہے۔اسی طرح معاشرے کا ہر پڑھا لکھا آدمی علمِ تنقید سے اپنی وابستگی کو ظاہر نہیں کر سکتا اور اُس سے اس کی توقع بھی نہیں کی جا سکتی ہے۔محترم جمیل جالبی شاید یہ کہنا چاہتے ہیں کہ جس طرح ایک پڑھا / نیم پڑھا لکھا آدمی شعر و ادب سے دلچسپی رکھتا ہے، ہر

طرح کی گفتگو کا آغاز اور اختتام (کسی شاعر کے) شعر سے کرتا ہے یا اپنی تحریر کے سرنامے کو شعر سے سجاتا ہے، اُسی طرح وہ ہر موقع پر تنقیدی تھیوری پر عالمانہ مباحث قائم کرے۔اس حوالے سے راقم الحروف اُن دانشوروں کا ہم خیال ہے جو شعر ادب کے تعلق کو ایک عام انسان کے تخئیل و وجدان اور جذبات و تصورات سے جوڑتے ہیں جس میں اُس کے منطقی اپروچ، استدلالی اور معروضی زاویہ نظر کا کوئی عمل دخل نہیں ہوتا جب کہ تنقید باضابطہ ایک ڈسپلن ہے جس کی اپنی اصطلاحات یا ڈکشن اور اپنا علمی دائرہ کار ہیں۔اس بحث سے یہ نکتہ پیش کرنا مقصود ہے کہ شعر و ادب سے ہر آدمی جبلی طور پر موانست رکھتا ہے جب کہ تنقید کے امتیازات اور مباحث سے واقفیت ''یونہی'' (as a routine matter) حاصل نہیں کرسکتا بلکہ اُس کی طرف مکمل مراجعت کے بعد ہی وہ اس کے مبادیات سے آگاہ ہوسکتا ہے اور شاعری کی طرح تنقید پر بحث کرسکتا ہے۔اس طرح گوپی چند نارنگ کے زیرِ بحث مضمون کے متعلق جمیل جالبی کے زاویہ نظر کو نظر انداز کر دینا ہی مناسب معلوم ہوتا ہے۔سوغات۔۲ میں شامل گوپی چند نارنگ کے مضمون پر بحث سے مقتبس مذکورہ سطور اس بات کی غمازی کرتے ہیں کہ ساختیات اور پس ساختیات جیسے تنقیدی نظریات کا مستقبل اُردو میں روشن ہوسکتا ہے۔اگر ان نظریات کو اس لیے اپنایا جائے کہ اردو ادب عالمی ادب کے روبرو قدم جما سکے تو یہ یقیناً ایک خوش کن امر ہے مگر اس دوران مشرقی تہذیب و تمدن اور ثقافت کے انفرادی امتیازات بھی ملحوظ خاطر رکھنے کی ضرورت ہے۔

حامدی کاشمیری نظریاتی اور اطلاقی یعنی دونوں سطحوں پر معاصر اُردو تنقید کا ایک

نہایت ہی معتبر اور ممتاز نام ہے۔ انہوں نے اکتشافی تنقید کا نظریہ پیش کر کے ادب فہمی کی ایک بالکل نئی روش قائم کی۔ اس سلسلے میں انہوں نے نظریاتی سطح پر ''اکتشافی تنقید'' کا نظریہ اُردو کے تنقیدی سرمایے کو تفویض کیا، نیز متعدد تحریریں پیش کر کے اس نظریہ کے تحت اطلاقی نمونے پیش کر کے اس نظریہ کی صحت مندی کا ثبوت فراہم کیا۔ اس اعتبار سے ضروری ہے کہ یہاں پر اکتشافی تنقید کے اطلاقی نمونوں میں سے ایک اقتباس پیش کیا جائے:

> ''شعر کی ماہیت کے بارے میں میؔر کے نظریاتی موقف کی وضاحت کے بعد یہ دیکھنا مناسب ہے کہ انہوں نے نقد شعر کے کن لوازم کا ذکر کیا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ میؔر کی شاعری روزہ مرہ کی سادگی اور روانی کا التزام کرنے کے باوجود تجربے کی پیچیدگی کا احساس دلاتی ہے۔ یہ بظاہر ایک متناقضانہ صورت حال ہے لیکن بغور دیکھنے سے اور شعری روایت پر ایک نظر ڈالنے سے یہ بات صاف ہوجاتی ہے کہ سادہ بیانی کے باوجود شعر میں تجربے کی پیچیدگی کا اثبات ہوسکتا ہے۔ چنانچہ انگریزی میں ہیرک بلیک اور ورڈس ورتھ کی نظمیں ہوں کہ میؔر کی سہل ممتنع یا غالبؔ کی ''موت کا ایک دن معین ہے'' والی غزلیں، اس کی مثالیں پیش کرتی ہیں۔ میؔر کا یہ انداز لامحالہ علامتی رنگ

میں رنگ جاتا ہے۔ وہ اپنے کلام کے اسی تقلیبی عمل سے
آگاہ ہیں اور اپنے ہر سخن کو رمز قرار دیتے ہیں ۔

میر صاحب کا ہر سخن ہے رمز
بے حقیقت ہے شیخ کیا جانے'' [۱۴]

اکتشافی تنقید کا ہی اور ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''ساتویں شعر میں شاعر نے شعر کے بارے میں اپنی
تنقیدی رائے کا یہ کہہ کے اظہار کیا ہے کہ 'سخن کی بندشیں' تو
اہم ضرور ہیں، مگر کبھی کبھی زبان میں لچک بھی مطلوب
ہے۔ یہ تنقیدی خیال محض آدھا ادھورا ہو کے رہ جاتا ہے،
شکسپیئر THE POETS EYE سے لیکر موجودہ
دور کے میکلیش ARS POETICA تک کئی شعرا
نے بھی شعر کے بارے میں تنقیدی رائے کا اظہار کیا ہے، مگر
ایسا کرتے ہوئے ان کی منظومات کی تخلیقیت کو کوئی زک نہیں
پہنچتا، اور ان کی رائے بھی صائب اور معنویت افروز ہوتی
ہے۔ مقطع میں الفاظ ایک افسانوی تجربے کی نمود کو ممکن
بناتے ہیں۔ شعری کردار عمرِ گزشتہ کے واقع کو یاد کرنے کی
سعی کرتا ہے، لیکن عمرِ رسیدگی یا حادثات زمانہ نے سب

کچھ ذہن سے مٹایا ہے، البتہ ایک واقعہ خفیف سی صورت
میں اسے یاد آتا ہے، جب کسی (محبوب) نے جھک کر اس
کے کان میں کچھ کہا تھا، کیا کچھ کہا تھا، اس کی یاداشت میں
نہیں رہا ہے۔ ظاہر ہے یہ کردار کے حواس جن میں سمعی
حس بھی ہے اور یاداشت بھی، دونوں ناکارہ ہو گئے ہیں،
اس سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ اس کی زندگی کتنی
سپاٹ اور بے معنی ہوگئی ہے، اور لے دے کے وہ ایک
بے چہرہ، موہوم اور سطحی رشتے کی یاد پر تکیہ کرتا ہے۔''[۱۵]

حامدی کاشمیری کا یہ دعویٰ ہے کہ انہوں نے اکتشافی تنقید کے عملی نمونے پیش کر کے اس نظریے کو ادبی حلقوں میں خوش اسلوبی کے ساتھ متعارف کیا۔ ان کے مذکورہ اقتباسات کے بغور مطالعہ کے بعد قدرے اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ کس طرح متن سے تخئیلی تجربے کا اکتشاف کرتے ہیں۔ یہاں پر اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ حامدی کاشمیری اپنے نظریہ نقد میں تخئیلی تجربے اور معنی کی تشکیل کے مابین معنیاتی افتراقات کو منطقی اور استدلالی زبان میں سمجھا نہ سکے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض ناقدین نے ان کے ذریعے پیش کیے گئے اکتشافی تنقید کے عملی نمونوں کے حوالے سے اچھی رائے ظاہر نہیں کی ہے اور فاضل نقاد کو مغالطے کا شکار قرار دیا ہے۔

پس ساختیات اور اکتشافی تنقید کی طرح اُردو میں ساختیاتی تنقید کے نمونے پیش

کیے گئے۔(اگرچہ ساختیات پر مباحث کا آغاز مابعد جدیدیت سے قبل ہی ہوا تھا تاہم اُن کو اعتبار و اہمیت بعد میں ملے)۔موقعہ ومحل کی مناسبت سے یہاں پر ساختیاتی تنقید کے عملی نمونے کا ایک اقتباس پیش کیا جارہا ہے:

''اس نظم کو ساختیاتی مطالعے کی غرض سے منتخب کرنے کی وجہ یہ ہے کہ 'پروٹو ٹائپ' ہونے کی وجہ سے اس کا ساختیاتی مطالعہ دیگر (اسی وضع کی) اُردو نظموں کیلئے نمونہ ثابت ہوسکتا ہے۔

یہ بات اولاً خاطر نشان رہے کہ کسی متن کا ساختیاتی مطالعہ واحد تنقیدی مطالعہ نہیں ہوسکتا۔ادبی متن کی تفہیم، تعبیر اور تجزیے کے متعدد حربے ہیں۔ساختیات ان ہی میں سے ایک حربہ ہے تاہم ہر تنقیدی حربے کی اپنی ایک افادیت (اور اپنے مضمرات بھی) ہے۔

نظم کے باقاعدہ تجزیے کی طرف بڑھنے سے پہلے نظم کی مختصر نثری تلخیص مناسب ہوگی۔اس ضمن میں یہ چند نکات اہم ہیں:

☆ یں (نظم کا متکلم) نے کئی صدائیں سنی ہیں۔بعض ایک پل کی تھیں، بعض ایک عرصے پر محیط تھیں، مگر اب انوکھی ندا

آ رہی ہے۔

☆ 'انوکھی ندا' ماقبل کی تمام صداؤں سے مختلف ہے، صدائیں عمومی تھیں تو ندا غیر عمومی ہے۔

☆ صدا حیاتِ دوروزہ کو ابد سے ملاتی تھی مگر ندا سب صداؤں کو مٹانے پر تلی ہے۔

☆ صدا زندگی اور ندا موت کی پیامبر ہے۔

☆ صدا کا چہرا تھا، کبھی سسکی کبھی تبسم اور کبھی فقط تیوری تھی مگر ندا کا کوئی چہرہ نہیں۔ صدا کو دیکھا جا سکتا تھا مگر ندا کو فقط سنا جا سکتا ہے۔

☆ تاہم ندا، متکلم کی متخیّلہ میں بعض مناظر ابھارتی ہے۔

☆ گلستان، پربت اور صحرا کی تمثالیں 'ندا' سے متحرّک ہوتی ہیں اور ندا کا آئینہ ہیں۔

☆ آئینہ علامت ہے۔

☆ ندا باہر سے متکلم کے اندر سے آ رہی ہے۔

☆ اندر سمندر ہے اس لئے یہ بلاوا کہیں اور سے نہیں (اندر کے) سمندر سے آ رہا ہے۔ ہر شئے سمندر سے آئی اور سمندر میں جا کر ملے گی۔

یہ چند نکات بہ ظاہر نظم کی پوری

کہانی پوری بیان کرتے ہیں، اور نظم کے مفہوم کی بڑی حد

تک وضاحت بھی کرتے ہیں، مگر اصلاً یہ مختلف النوّع اجزا

ہیں جن کے باہمی تعامل سے نظم کی متنی ساخت تشکیل پاتی

ہے۔ ساختیاتی تنقید اسی ساخت (یا شعریات) تک پہنچنے

کی کوشش کرتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ساخت/شعریات

کی وجہ سے کوئی تحریر بطور متن قائم ہوتی ہے اور متن جن معنی

کا حامل ہوتا ہے، ان کی تشکیل اور حد بندی یہی ساخت

کرتی ہے۔ ہر ساخت ضابطوں (کوڈز) اور رسومیات

(کنونشنز) کا مجموعہ ہوتی ہے۔ اس طرح ساختیاتی مطالعہ

ضابطوں اور رسومات کو دریافت کرتا ہے۔

سمندر کا بلاوا کی ساخت جن کوڈز سے

مرتب ہوئی ہے، انہیں شعریاتی، علامتی، تفکیری کوڈز اور

بیانیاتی کنونشنز کا نام دیا جاسکتا ہے۔ یہ تمام ضابطے ایک

دوسرے سے مربوط بھی ہیں اور ایک دوسرے کے ہم قرین

(OVERLAP) بھی۔ یعنی ایک کی خصوصیات کا ٹکراؤ

دوسرے کی خصوصیات سے ہوتا ہے تاہم ہر کوڈ نظم کی

ساخت کی تشکیل میں جداگانہ کردار رکھتا ہے، یہ اور بات
ہے کہ یہ 'کردار' پوری ساخت کے تناظر میں قابل فہم
ہے۔"[۱۶]

ناصر عباس نیّر نے میراجی کی نظم ''سمندر کا بلاوا'' کا جو ساختیاتی تجزیہ پیش کیا ہے اس سے یقیناً ادب فہمی کی ایک نئی طرح پڑ گئی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ہمارا قاری نقاد کے منصب سے اسی حد تک واقف ہے جہاں نقاد ادب کی مختلف اور متنوع تہوں اور طرفوں کو کھول کر اس کو قاری کی تفہیم کے لیے آسان بنا دیتا ہے لیکن جدید اور مابعد جدید تنقیدی محاورات نے نقاد کی ذمّہ داریوں میں مزید اضافہ کرتے ہوئے نئے تنقیدی ڈسکورس کو عام قاری کے لیے قابل فہم بنانے اور اُسے مقامی تناظر میں پیش کرنے کی ذمّہ داری بھی سونپ دی۔ مذکورہ اقتباس کے ذریعے ناصر عباس نیّر نے ساختیاتی تنقید کو عملانے کی مستحسن کوشش کی ہے۔ اس دوران اُن ضابطوں (Codes) اور رسومیات (Conventions) کو بھی نشان زد کرنے کی کوشش کی ہے جن کی بدولت نظم کی ساخت تشکیل و تعمیر کے مراحل سے گزر کر مکمل شعری وجود کے طور پر سامنے آئی ہے۔

اس بات کا یہاں پر ذکر ضروری ہے کہ شمیم حنفی نے فراق گورکھپوری کا حوالہ دیتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''جو تنقید ادب پڑھنے کا لالچ نہ بڑھائے بیکار ہے''۔ مذکورہ اقتباس سے ادب اور قاری کے درمیان فرقت کا نہیں بلکہ قربت کا رشتہ پنپتا ہوا نظر آ رہا ہے۔

عملی تنقید کے ان نمونوں کے مطالعہ کے بعد ذہن پر یہ تاثر مرتسم ضرور ہوتا ہے کہ کسی

نئے طریقہ نقد سے واسطہ پڑا ہے۔البتہ یہ بات قابل بیان ہے کہ اُردو ناقدین نے اپنے علمی ،ثقافتی اور جمالیاتی شعوراور بساط کے مطابق مابعد جدید نظریات کے اطلاقی نمونے پیش کیے ہیں۔اس طرح ان کی فکری ترجیحات کا اثر ان کی عملی تنقید پر کہیں ہلکا اور کہیں گہرا نظر آتا ہے بلکہ یہ ذہنی تحفظات کبھی کبھار اتنے غالب آئے ہیں کہ کسی تنقیدی تحریر کو منفرد قرار دینے کے باوجود مابعد جدید تنقید کا عملی نمونہ تسلیم کرنے میں تامل سے کام لینا پڑتا ہے۔اب اس صورت میں جو چیز ان تحریروں کو مابعد جدید تنقید تھیوری کے دائرے میں لاتی ہے وہ ان کا اسلوبیاتی تنوع اور آئڈیالوجیکل رنگارنگی ہی ہے۔یہی تنوع اور رنگارنگی مابعد جدیدیت کا طرۂ امتیاز بھی ہے۔

ii۔ مابعد جدید تھیوری کے اطلاقی مسائل

اُردو میں مابعد جدید تنقیدی نظریات یوروپی بالخصوص انگریزی اور فرانسیسی زبانوں کے ادب سے مستعار لیے گئے ہیں۔ ۱۹۶۰ء سے لے کرتا حال ان نظریات کی تشریح وتوضیح بھرپور انداز میں نہیں ہوئی وہ اس لیے کہ مشرق اور مغرب کی ثقافتی مغائرت کے پیشِ نظر اُردو ناقدین اور دانشوروں نے ان نظریات کی طرف خاطر خواہ توجہ نہیں کی ہے جس کی وجہ سے اُردو میں نئے تنقیدی نظریات کو ادبی اور فکری تناظر میں پھلنے پھولنے کا موقع نصیب نہیں ہوا۔ اُردو ادب کے ناقدین نے مجموعی طور پر مابعد جدید تنقیدی نظریات پر اس لیے بھی توجہ نہیں کی ہے کہ یہ سبھی نظریات مغرب میں ایک مخصوص تناظر میں پیدا ہوئے ہیں جس میں نچلے طبقے کی آئیڈیولوجی کو کچلنا اور سرمایہ دارانہ طبقوں کی استحصالی پالیسی کو تقویت پہنچانا اہم قرار پایا اور مغرب میں بھی ان نظریات کو بہ طرزِ احسن عملایا نہیں گیا۔ ان کا یہ کہنا کسی حد تک صحیح ہے کہ جب یہ نظریات اپنی زمین پر پھلنے پھولنے میں ناکام ہوئے تو یہ کسی غیر اور اجنبی زمین پر کیسے برگ و بار لا سکتے ہیں؟ اس کے باوجود بھی اُردو میں ناقدین کی ایک قابلِ لحاظ تعداد نے مابعد جدید تنقیدی نظریات کی تشریح وتوضیح میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا نیز ان نظریات کو عملانے کی بھی حتی المقدور سعی کی۔ ان ناقدین کی تعداد کافی طویل ہے لیکن چند ایک کے نام اس لیے بھی لکھنا ضروری ہے کہ اُن کا شمار عصرِ حاضر میں اُردو تنقید کے ہراول دستے میں کیا جاتا ہے۔ ان میں گوپی چند نارنگ، وزیر آغا، وہاب اشرفی، حامدی کاشمیری، ناصر عباس

نیّر، قاضی افضال حسین، ابوالکلام قاسمی، عتیق اللہ، شافع قدوائی، نصیر احمد ناصر، نظام صدیقی، فہیم اعظمی، قمر جمیل، ظہور الدین، قدوس جاوید، مولا بخش جیسے لوگوں کے اسمائے گرامی قابل ذکر ہیں۔ان ناقدین نے اپنی علمی اور ادبی بساط کے مطابق ان نظریات کو پیش کرنے کی حتی المقدور کوشش کی جو کسی حد تک کامیاب ثابت ہوئی۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ مابعد جدیدیت کے دور میں اُردو تنقید زیادہ تر نظریاتی مباحث پر ہی منتج رہی جو اس کے غیر معروف بننے کی ایک اہم وجہ ثابت ہوئی۔حد یہ ہے کہ اب کسی ادبی محفل میں مابعد جدیدیت کا ذکر معیوب سمجھا جا رہا ہے۔اس طرح کی صورت حال سے ادب میں تازہ کاری کے امکانات معدوم ہوتے جا رہے ہیں۔ویسے بھی ادب کا ارتقا ہوتا ہی ہے افتراق، اختلاف اور اجتہاد سے۔مابعد جدید تنقیدی نظریات تھیوری کو بہ حیثیتِ مجموعی تھیوری کے ذیل میں شامل سمجھا جا رہا ہے اور تھیوری میں پس ساختیات کو اساسی اہمیت حاصل ہے جو ہر وقت اور ہر لمحہ نظریاتی مباحث کا تقاضا کرتی ہے۔غرض کسی بھی ادب اور تنقید میں نظریاتی مباحث ہمیشہ جاری و ساری رہتے ہیں لیکن اُردو میں اِن چیزوں کو مذکورہ مسائل کی وجہ سے اچھی نظر سے نہیں دیکھا جاتا ہے۔ واضح رہے کہ عملی تنقیدی تحریروں کی صحت کا دارومدار نظریاتی تنقید کی وسعت، ہمہ گیری اور تکثیری مزاج پر ہے۔موخر الذکر کے بغیر عملی تنقید بے سمت معلوم ہوتی ہے۔ادب میں کوئی بھی تحریر چاہے تنقیدی ہو یا تخلیقی؛ آئڈیالوجی کے بغیر وجود میں نہیں آتی اور یہی آئڈیالوجی نظریاتی تنقید کا بھی طرۂ امتیاز ہے۔ رفیق سندیلوی نے مابعد جدید تنقیدی نظریات کے نظری مباحث پر اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے:

’’تازہ تنقیدی مباحث میں نظری مسائل کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ نظری مسائل سے مراد ادبی تھیوری ہے جس میں ساختیات شامل ہے اور پس ساختیات بھی۔ اس کا ایک جواز تو اس کے مزاج کا cognitive یا وقوفی ہونا ہے۔ روایتی تھیوری میں فلسفے کی نظری تجدیدات کو علمیاتی منہاج کے طور پر الگ الگ برتا جاتا ہے جبکہ تنقیدی تھیوری ان تجدیدات کو مسمار کر کے وقوف کی کشادگی پر اصرار کرتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ تھیوری یا تنقید کے پس ساختیاتی زاویوں کی نظری اور اطلاقی صورت کیا ہے؟ بلاشبہ گزشتہ دو دہائیوں سے تھیوری پر گفتگو جاری ہے اور اطلاقی سطح پر اس کی مجموعی آگہی سے فائدہ بھی اٹھایا جارہا ہے لیکن میرا خیال ہے کہ بھاری علمیاتی صورت حال کے پیش نظر ابھی تھیوری کی بحث کو مزید عمیق میں جا کر کھولنے کی ضرورت ہے۔ خاص طور پر نومارکسیت، نوتاریخیت، تانیثیت، اور بعد نوآبادیت، جیسے پس ساختیاتی نظریات کو زیادہ مس کیا جانا چاہیے تاکہ آئیڈیالوجی، اقتصاد، تاریخ، سماج اور سماج کے اندر رچے

بسے ہوئے اشرافی اور مرکز مسائل تصورات کی تمام فریب
کارانہ شکلیں نمایاں ہو جائیں اور جب ہم اطلاقی طور پر
ادب کے تجزیے کی طرف رجوع کریں تو کسی فن پارے
کے غیر ادبی اور ادبی ہونے کے ادراک سے غافل نہ رہ
سکیں۔''۱۷

مذکورہ اقتباس میں فاضل مضمون نگار نے اس بات پر زور دیا ہے کہ تھیوری کے متعلق بحث و تمحیص کو ادب کی ترقی اور توقیر کے لیے ناگزیر قرار دیا جانا چاہیے اور یہی تھوری ادب اور غیر ادب کے درمیان خطِ امتیاز کھینچنے میں معاون و مددگار ثابت ہوتی ہے۔ رفیق سندیلوی کی تحریر پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اُردو میں تھیوری کے مباحث برائے نام ہی ہوئے۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ جب تک نہ اس کو اپنے فکری تناظر میں سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی جائے، اس کی ترقی کے امکانات کی تلاش یا اُردو میں اس کو رائج کرنے کی کوششیں ثمر آور ثابت نہیں ہو سکتیں۔ ناصر عباس نیّر اور محمد علی صدیقی نے بھی اس سمپوزیم میں انھی سے ملتے جلتے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

مابعد جدید تنقیدی نظریات کی یورش نے ان سے وابستہ اہل قلم حضرات کو غور و فکر کے میدان میں دھکیل دیا اور ان کے سامنے کئی سوالات رکھے جو ہنوز جواب طلب ہیں اور جن میں ان نئے تنقیدی نظریات سے ہمارے علمی اور ادبی معاشرے کی مغائرت کا احساس ہوتا ہے۔ خاص کر theory کے توسط سے جو تنقیدی افکار پیش کیے گئے وہ طرح طرح سے

شکوک وشبہات کے دائرے میں آ گئے۔ امجد طفیل نے theory سے متعلق کچھ دشواریوں کی نقاب کشائی کرتے ہوئے اس کے زیر اثر سامنے آنے والے تنقیدی نظریات کو نامکمل قرار دیا۔ اُن کے قائم کردہ سوالات اس طرح ہیں:

۱۔ کیا نظریہ (Theory) تخلیق کے بنیادی سوتوں تک ہماری راہ نمائی کرتا ہے؟

۲۔ کیا یہ نظریہ (Theory) تخلیق کے عمل کی تفہیم میں ہمیں مدد دیتا ہے؟

۳۔ کیا یہ فن پارے کے بارے میں ہمیں کوئی ایسی آ گاہی دیتا ہے جس سے ہم پہلے بہرہ مند نہ تھے؟[۱۸]

مذکورہ بالا نکات پر متواتر غور وخوض کرنے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ یہ سوالات بالکل بجا ہیں۔ اس ضمن میں کہا جا سکتا ہے کہ Theory تخلیق کے بنیادی سوتوں تک رسائی حاصل کرنے میں ہماری معاونت کسی حد تک کرتی ہے بلکہ یہ سماجیات اور اس کے متعلقات کے تجزیے کے بعد ادبی فن پارے کو جانچتی اور پرکھتی ہے اس طرح Theory اپنی ماہئیت میں بالکل نئی اور منفرد چیز ہے جو اپنی مختلف جہات کی بنیاد پر اعتراض اور اعتناد کا باث بنی۔ بہر حال یہ حقیقت ہے کہ تھیوری کا منصب ادب کی تفہیم، تعبیر، تفسیر، تشریح، اور توضیح ہے جس کی علمیاتی اور تناظراتی نوعیت بین العلومی (Interdisciplinary) ہے، یہ بیک وقت بشریات، سماجیات، اخلاقیات، سیاسیات اور ادب کے مشترکہ علوم پر اپنی بساط قائم کی ہوئی ہے، یہ اس لیے ہے کہ اطلاعاتی تکنالوجی کی بے حد و حساب ترقی نے مختلف علوم کی

سرحدوں کو منہدم کردیا ہے جس سے یہ ایک دوسرے کے ہم قرین (Overlap) ہو جاتے ہیں۔ یہی اس کا اختصاص ہے۔ مغرب میں ٹیری ایگلٹن (Terry Eagleton) نے اپنی کتاب Beginning Theory میں اولین سطح پر اس کی حمایت میں ایڑی چوٹی کا زور لگایا اور اس کو ادبی ڈسکورس میں لانے میں کوئی دقیقہ فروگذاشت نہیں کیا لیکن جب انہوں نے اسے اپنے مخصوص زاویہ نظر یعنی مارکسیت کے تحت دیکھنے کی کوشش کی تو ان کو محسوس ہوا کہ یہ مارکسیت کی کلیت پسندی کے بالکل خلاف ہے اور وہ چوں کہ کٹر مارکسی ہیں تو انہوں نے اسی کے خلاف اپنی دوسری کتاب After Theory میں جم کر لکھا ہے۔ موخرالذکر کتاب میں تھیوری کے پیش کاروں مثلاً رولاں بارتھ، میشل فوکو، لاکاں، بادریلارد، آلتھوسے وغیرہ کے خلاف اس نے لکھا ہے کہ:

Fate pushed Roland Barthes under a Parisian laundry van and afflicted Micheal Faucault with Aids. It dispatched Lacan, Williams and Bourdieu and banished Louis Althausser to a psychiatric hospital for the murder of his wife. It seemed that

God was not a structuralist.19

ٹیری ایگلٹن نے تھیوری کے بنیادگزاروں کے انجام کے حوالے سے بغلیں بجائی ہیں جو ایک غیر علمی اور معتصّبانہ رویّہ ہے۔ چاہیئے تو یہ تھا کہ وہ منطقی اور عقلی بنیادوں پر ان لوگوں سے مقابلہ کرتے۔ ایگلٹن نے جذباتی انداز میں خدا کو بھی اس میں لایا ہے کہ ''اس سے محسوس ہوتا ہے کہ خدا بھی ساختیات پسند نہیں تھا'' جب کہ مارکسی حضرات اپنی ساری متاع ''مادّہ'' کو متصور کرتے ہیں اور خدا کا تصوران کے یہاں ناپید ہے لیکن یہاں پر اپنی متنازعہ فیہ بات منوانے کے لیے خدا کو بھی بیچ میں لایا ہے۔

عمومی طور پر مابعد جدید تنقیدی نظریات کے اطلاق کے حوالے سے یہ دشواری حائل ہے کہ یہ نظریات مغربی تہذیب وثقافت کے پروردہ ہیں اور ان کا اطلاق من وعن اُردو ادب پر نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں کئی نامور ناقدین نے اپنی تصانیف میں جگہ جگہ اس ضرورت کو اجاگر کیا ہے کہ کسی بھی مغربی تنقیدی نظریے کو اپنانے سے قبل اس کو مشرقی سماجیات، عمرانیات، بشریات، تہذیب و ثقافت اور دوسرے متعلقہ علوم میں تناظرانے (contextualaize) اور سمجھنے اور سمجھانے کی ضرورت زیادہ ہے۔ امجد طفیل نے مغربی نظریات کو اُردو میں بعینہ متعارف کرنے کی غیر استدلالی روش کو زیر بحث ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ گذشتہ آٹھ دس برس سے اُردو ادب میں تنقیدی نظریوں کی بھرمار ہو گئی ہے اور ایک کے بعد ایک نظریہ مغرب سے درآمد شدہ کتابوں اور خیالوں کی مدد سے مضمون کے روپ میں تیار کیا جاتا ہے۔ لوگوں سے داد وصول کی جاتی ہے کہ فلاح صاحب بہت پڑھے لکھے ہیں۔

جدید مغربی علوم تو انھوں نے گھونٹ کر پی رکھے ہیں۔ جدید فکری سوالوں کو نہایت سلیقے سے بیان کرتے ہیں، وغیرہ۔ مگر اس کے کچھ ہی دن بعد وہی صاحب کسی دوسرے نظریے کی وضاحت کرتے دکھائی دیتے ہیں اور بعض اوقات تو متضاد تصورات رکھنے والے افراد کے خیالات کو وہ برابر کی خوش عقیدگی سے پیش کرتے ہیں۔ چلیں یہ بھی غنیمت ہے کہ اب اُردو ادب کے ایوان میں مغربی خیالات کی آمد زیادہ وقت نہیں لیتی۔ اُدھر مغرب میں کسی صاحب نے کوئی نظریہ بیان کیا، اِدھر ہم نے اسے اُردو تنقید میں رائج کرنا شروع کر دیا'' ۲۰؎۔ مابعد جدید تنقیدی نظریات کی اطلاقی دشواریوں پر بحث کو سمیٹے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اُردو میں ان نظریات کی اطلاقی دشواریوں کو دور کرنے میں ابھی کافی وقت درکار ہے کیوں کہ ابھی عام ادباء اور ناقدین ان نظریات کو مشرقی ثقافتی صورت حال سے تناظرانے پر اصرار کر رہے ہیں۔ جیسا کہ پہلے مذکور ہوا ہے کہ مابعد جدید تنقیدی نظریات مغربی مفکروں اور دانشوروں کی اختراع ہیں اور اسی لیے یہ سوال ذہن پر ہتھوڑے کی طرح برس پڑتا ہے کہ:

(۱) تھیوری کی جانب اُردو تنقید کی مراجعت اختیاری ہے یا لازمی؟

(۲) یہ نظریات اُردو ادب کے تخلیقی تنوّع میں ہماری راہ نمائی کر سکتے ہیں؟

(۳) تھیوری کس طرح قاری اور متن کے درمیان روز بہ روز بڑھتی ہوئی مغائرت کو کم سے کم کرنے میں معاون و مددگار ہو سکتی ہے؟

(۴) تھیوری کس طرح ادب شناسی کی ایک منفرد راہ ایجاد کر سکتی ہے؟

(۵) تھیوری تخلیقی ادب کی ارزاں صورتِ حال کو کس طرح بہتر بنا سکتی ہے؟

یہ سارے سوالات ہمیں اُردو ادب کی موجودہ تنقید اور تخلیقی رویّوں پر ازسرِ نو غور کرنے پر اکساتے ہیں۔آج جس طرح بعض لوگ تھیوری کے وجود پر اصرار کرنے میں غیر معمولی دلچسپی کا مظاہرہ کر رہے ہیں اُس سے یہی محسوس ہوتا ہے کہ معاصر ادبی تنقید میں تھیوری سے استفادہ یا ادغام ناگزیر ہے۔تخلیقی کارگزاریوں میں تھیوری سے یقیناً رنگارنگی پیدا ہوسکتی ہے کیوں کہ تھیوری ادب سے تعلق رکھتے ہوئے بھی سماجی، سیاسی اور دوسرے علوم سے گہرا رشتہ رکھتی ہے۔گویا ادب کو ہمہ گیر بنانے میں یہ غیر معمولی کردار ادا کرسکتی ہے۔اس طرح جب مختلف علوم کی آمیزش کی زائیدہ تھیوری ہمارے ادب کے تخلیقی رویّوں میں تغیر وتبدل کا باعث بن سکتی ہے تو اس تبدیلی سے یقیناً قاری بھی تحرک حاصل کرسکتا ہے اور اس سود وزیاں کے دور میں ادب سے اپنا تعلق مزید استوار کرسکتا ہے۔تھیوری نہ صرف تخلیقِ ادب کے رویّوں میں معاونت کرسکتی ہے بلکہ تحسینِ ادب کا تفاعل بھی اس سے خاطر خواہ انداز میں استفادہ کرسکتا ہے۔

یہ بات صحیح ہے کہ اپنی معلومات میں اضافہ کرنے کے لیے انسان کو ذہن کے دریچے ہمیشہ کھلے رکھنے چاہییں تا کہ تازہ کار ہواؤں کے جھونکے اس کو علمی اور ادبی فرحت بخش سکیں لیکن یہ سب اس صورت میں مفید ہے کہ جب یہ نئی ہوائیں موجودہ افکار واقدار کو بھی مزید مستحکم اور منضبط انداز میں پیش کرسکنے کی قوت رکھتی ہوں۔اگر ان نئی ہواؤں کی تندی اور تیزی نے کسی مخصوص تہذیب وثقافت کے گہرے نشانات کو مسخ کردیا تو ان سے بچنے کی ہر تدبیر کو عمل میں لانا ضروری ہے۔مغربی نظریات کو اردو میں نظریانے اور عملانے

کے تعلق سے اردو کے ایک اہم دانشور جمیل جالبی نے بہت پہلے لکھا ہے کہ:

''آج کل رسائل و جرائد میں ساختیات پر بحثیں چل رہی ہیں اور لوگ بھول گئے ہیں کہ ساختیات یورپ اور امریکہ میں ٹکسال باہر ہو چکی ہے اور ڈی کنسٹرکشن ازم جس پر دریدا صاحب امریکہ میں پروفیسری کر کے شہرت پا رہے ہیں بذات خود بے بنیاد ہیں۔ یہ سب پروفیسروں کے ڈھکوسلے ہیں جس کی وجہ سے تنقید کا تعلق معاشرے سے منقطع ہو گیا ہے اور تنقید درسیات کا ایک شعبہ بن کر رہ گئی ہے جس سے معاشرے کے باذوق تعلیم یافتہ طبقے کو کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ نئے پن کی تلاش میں آدمی اپنی ٹوپی میں پھندنے ٹانک سکتا ہے لیکن یہ صرف پھندنے ہی ہوں گے۔ ساختیات اور مابعد ساختیات مزاجاً ہماری فکر اور تنقید کا حصہ نہیں بن سکتیں''۔ ۲۱

اس اقتباس پر غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے اس ذہنیت کے دانشوروں نے نئے نظریاتِ نقد کی تفہیم کی معمولی سی کوشش بھی نہیں کی ہے۔ یہ اندازہ اس طرح کے کئی اقتباسات سے اچھی طرح ہوتا ہے کیوں کہ انہوں نے ہر سطح پر اپنی تحریروں میں اپنے متعصّبانہ رویّوں کا اظہار کیا ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ جو لوگ ان نظریات کی تفہیم و ترسیل کا کام

کررہے ہیں، ان کی علمی اورادبی کارگزاریوں کومعیوب ٹھہرایا جاتا ہے۔اس صورتِ حال نے نئی نسل کے لکھنے والے بلکہ کچھ اچھے بھلے ناقدین کوبھی ان کی طرف متوجہ ہونے کا موقع نہیں دیا۔

مابعد جدید تنقیدی نظریات کی سب سے اہم اطلاقی دشواری یہ ہے کہ ہمارے بعض ناقدین مشرقی شعریات کے امتیازات اور تاریخ سے اُسی قدر واقف ہیں جس قدر مرزا غالب انگریزی سے تھے، جس سے وہ ان نئے نظریات سے فطری ذہنی ہم آہنگی پیدا کرنے میں ناکام نظر آرہے ہیں اور جس کے نتیجے میں ان نئے نظریات سے متعلق ان کی تحریریں بوجھل اور غیر ہضم شدہ ہونے کی وجہ سے میکانکی انداز واسلوب کی واقع ہوتی رہی ہیں۔جس سے آخر کار ان کی نظریاتی پیچیدگیوں کے ساتھ ساتھ اطلاقی مسائل بھی سر ابھار رہے ہیں۔ تاایں دم مابعد جدید تنقیدی نظریات کے جتنے بھی اطلاقی نمونے سامنے آئے ہیں ان کو ذہن میں رکھتے ہوئے ایک حوصلہ افزا ماحول قائم ہوا ہے۔اس طرح اُردو میں سکندر احمد کے اس انکشاف سے کہ دریدا نے ردِ تشکیل کا فلسفہ ایک عربی اسکالر حسن بن صباح کی کتاب ''المتونت'' سے مستعار لے کر پیش کیا ہے، ان نظریات کی جانب لوگوں کی سرد مہری دیکھنے اور محسوس کرنے سے تعلق رکھتی ہے جس سے اطلاقی سطح پر کافی دشواریاں سامنے آئیں۔

iii۔ مابعد جدید تھیوری کے اطلاقی امکانات

اُردو میں مابعد جدید تنقیدی تھیوری کی اطلاقی دشواریوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے اور ان کے تعلق سے مثبت اور کشادہ ذہن رکھنے والے ناقدین کے کارناموں کے حوالے سے کہا جاسکتا ہے کہ ان کے اطلاقی امکانات کی فضا سازگار ہے۔ پچھلے بیس برسوں میں اُردو کے بعض ناقدین نے عملی تنقید کے کچھ نمونے پیش کر کے نئے تنقیدی رویّوں کو عام کرنے کی مستحسن کوشش کی ہے جن عملی نمونوں کی تعداد کافی طویل ہے اور جن کا ذکر پچھلے صفحات میں پیش کیا گیا ہے۔ ان عملی نمونوں کے مطالعہ کے بعد یہ تاثر ذہن پر مرتسم ہوتا ہے کہ مابعد جدید تنقیدی نظریوں کا مستقبل روشن ہے۔

دراصل مابعد جدید تنقیدی نظریات قاری، متن، قرأت اور ثقافت پر اپنی اساس رکھتے ہیں۔ ان نئے تنقیدی نظریات کو عملانے سے پہلے نقاد کو مشرقی تصورِ انتقاد کے تحت لفظ و معنی کی عربی، فارسی اور اُردو روایت کا پختہ شعور ہونے کے ساتھ ساتھ قاری، ثقافت، متن اور قرأت کے مابعد جدید تصورات پر کامل نظر ہونی چاہیے، تبھی وہ اپنی تنقید سے انصاف کرسکتا ہے۔ ابوالکلام قاسمی نے مابعد جدید تنقید کے اطلاقی امکانات اور طریقہ کار کے تعلق سے اپنے خیالات کا اظہار یوں کیا ہے:

''مابعد جدید تنقید کی ضابطہ بندی اور طریقہ کار کی جستجو اس

وقت تک مکمل نہ ہوگی جب تک متن کی قرأت کے نئے
نظریات سے استفادہ نہ کیا جائے۔اور یہ نہ دیکھا جائے
کہ مابعد جدید تنقید کی شعریات کے لئے مابعد ساختیاتی اور
ردِ تشکیلی سرچشموں سے کیوں کر استفادہ کیا جاسکتا
ہے"۔۲۲

جیسا کہ گذشتہ باب میں مذکورہ ہوا ہے کہ مابعد جدیدیت جو کہ اپنی اصل میں ہر بڑی روایت کی نفی اور ہر اِزم کو تشکک اور تذبذب کے دائرے میں قید کرتی ہے۔تصورات کی اس محیرالعقول بت شکنی کے تفاعل نے ادب فہمی اور ادب شناسی کی سیکڑوں برسوں پرانی روایت کو منہدم کردیا۔ان کے موئدین کے مطابق اس میں ہر نئے نظریے کے پنپنے اور پھلنے پھولنے کے امکانات بدرجۂ اتم موجود ہیں۔اس لیے اس بات کے امکانات قوی ہیں کہ مابعد جدید تنقیدی نظریات مستقبل قریب میں صحت مند تنقیدی رویّوں کے طور پر اپنی شناخت قائم کر پائیں گے بشرطیکہ یہ ہمارے صدیوں پر محیط ادبی ، لسانی ، جمالیاتی اور تہذیبی امتیازات کے زائدہ ثقافتی ورثے سے ہم آہنگ ہو۔

مہابیانہ (Grand Narrative) کے بجائے چھوٹے بیانیہ (mini narrative) پر اعتبار، مابعد جدید تنقید کا دوسرا ایسا امتیاز ہے جس سے اس کا مستقبل درخشاں نظر آتا ہے۔چھوٹے بیانیہ میں خاص کر ایسے لوگوں کی تہذیب وثقافت پیش کی جاتی ہے جو تاریخی ، سیاسی ، سماجی اور ثقافتی جبر کی وجہ سے حاشیے پر چلے گئے ہیں۔اسی وجہ سے مابعد

جدید تنقید کے پھلنے پھولنے کے امکانات صحت مند نظر آتے ہیں۔ بیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں برصغیر میں دلت طبقے کی ترقی اور اختیار سازی میں ان کی شرکت نے سیاسی، سماجی اور ثقافتی نقشہ کو تغیر و تبدل سے آشنا کیا ہے۔ جس سے ادبی (تخلیقی) سطح پر ان کی نمائندگی ماضی کے مقابلے میں قابل تعریف انداز میں کی جانے لگی۔ تنقیدی منظرنامے میں بھی نئے نظریات ان کے تعلق سے تخلیق کیے گئے متون کی تفہیم و تعبیر میں پیش پیش ہیں جو نئے نظریات نقد کی مقبولیت کی ضمانت دیتے ہیں۔ مہابیانیہ کو مابعد جدیدیت نے سب سے پہلے رد کرتے ہوئے ان بیانیوں کو پروان چڑھایا جو آفاقیت (Universalization) کے بجائے مقامیت (Localization) کے متحمل ہیں۔ یہی مقامیت مابعد جدید تنقیدی نظریات کو عملانے میں معاون و مددگار ثابت ہوگی۔

تانیثیت اور مابعد نوآبادیت جیسے نظریاتِ نقد صرف مابعد جدیدیت کی چھتر چھایا میں ہی پنپ سکتے ہیں کیونکہ موخرالذکر کسی بھی نظریے اور ازم کو حتمی اور قطعی (Fixed and Final) قرار نہیں دیتی بلکہ ہر نظریے کو پنپنے کا موقع فراہم کرتی ہے۔

نو مارکسیت نے مابعد جدید دور میں کارل مارکس کے افکار و نظریات کو نہایت ہی دانشورانہ انداز میں پیش کر کے روایتی مارکسی تنقید (جسے آرتھوڈاکس مارکسی تنقید بھی کہا جاتا ہے) میں ایک نئے پیراڈائم کی بنیاد ڈالی۔ جہاں روایتی مارکسی تنقید کلی طور پر مارکس کے نظریات کی عمل آوری سے مشروط تھی وہیں نو مارکسی نظریہ نقد استدلالی اور وسیع النظری کے ساتھ مکالمہ کے لیے ابواب کھولتی رکھتی ہے۔ نیز مارکسی نظریات سے علمی اور فلسفیانہ اختلاف

کی گنجائش پر مباحثہ اور مکالمہ قائم کرنے کے لیے خوش آمدید کرتی ہے۔اگر مارکسی تنقید جبریت کی بنیاد پر ادب پاروں کی تحسین کے دوران صرف جدلیاتی مادّیت (Dialectical Materialism) کے محور کے گرد گھومتی رہتی ہے وہیں نو مارکسی نقاد متن کے تجزیے کے دوران حقیقی مارکسی عناصر کی نشاندہی کو اپنا متصور کرتا ہے۔اگر چہ یہ دونوں یعنی مارکسیت اور نو مارکسیت فکری اور فلسفیانہ سطح پر کارل مارکس کی ہی طرف مراجعت کرتے ہیں لیکن برتاؤ میں واضح فرق موجود ہے۔مابعد جدید دور میں تھیوری کے دوسرے نظریات کے ساتھ ساتھ نو مارکسیت بھی پروان چڑھا جس کا مستقبل اس کے مقدمات کی بنیاد پر نہایت ہی روشن نظر آرہا ہے۔

مابعد جدجد تنقید کے اطلاقی امکانات کے تعلق سے اہم نکتہ یہ ہے کہ یہ طریقہ نقد روایتی تنقید کی طرح صرف ایک عنصر پر تکیہ نہیں کرتی بلکہ یہ فن پارے کی مختلف تہوں اور طرفوں کو منکشف کرنے کا سامان اپنے پہلو میں رکھتی ہے یعنی ادب پارے کی قدر سنجی میں کئی نظریات کام میں لائے جاسکتے ہیں، جو اس کا طرۂ امتیاز ہے۔اس ضمن میں وزیر آغا کا تنقیدی رویہ ''امتزاجی تنقید'' بطور مثال پیش کیا جاسکتا ہے۔

خلاصہ بحث یہ کہ اُردو میں مابعد جدید تنقیدی نظریات کا مستقبل پُر امید ہوسکتا ہے لیکن شرط صرف یہ ہے کہ اُردو میں ناقدین و محققین متعصّبانہ عینک نکال کر ادب اور ثقافت کے عصری ڈسکورس، جو اپنی اصل میں بین العلومی ہے، پر غور وفکر کرتے ہوئے وقت کشادہ ذہنی سے کام لیں۔بقول غالب ؎

بخشے ہے جلوۂ گل ذوق تماشا غالب
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہوجانا

اس دور میں اطلاعاتی تکنالوجی نے جو محیرالعقول ترقی کی ہے وہ طلسم نہ سہی لیکن ہوش رُبا ضرور ہے۔ اس ترقی نے انسانی زندگی سے بلواسطہ اور بلاواسطہ تعلق رکھنے والے سب علوم کی سرحدیں منہدم کی ہیں اور اس طرح قطبین کے فاصلے نقطوں میں سمٹ آئے ہیں۔ اب ایک عام آدمی اپنے گاؤں، علاقے، خطے، شہر، ملک کا باشندہ ہوتے ہوئے بھی ''عالمی گاؤں'' (Global Village) کا شہری کہلایا جا رہا ہے۔ اس صورت میں ہمارا نقاد آنکھ بند کر کے روایتی تنقید کے کھول میں بند رہ کر گزارا نہیں کر سکتا ہے اور اگر اُس نے ایسا کیا تو وہ عالمی گاؤں کا فرد تو ہوگا لیکن اس کی روز افزوں تبدیلی کے ساتھ ہم آہنگ نہیں ہوگا اور نتیجے کے طور پر اس کی تنقید بے معنی اور غیر متعلق ہی ہوگی۔ اُردو تنقید کے حق میں مفید یہ ہوگا کہ اس کے ناقدین بین العلومی (inter-disciplinary) نوعیت کی زائیدہ تھیوری کے ساتھ کھلے اور کشادہ ذہن کے ساتھ مصافحہ اور مکالمہ کریں تا کہ اُردو تنقید عالمی زبانوں کے معیارِ نقد کے ساتھ آنکھیں چار کرنے کی صلاحیت سے مزیّن ہو جائے۔

حوالہ جات

۱۔مولابخش اسیر،باغ کا دروازہ:مابعد جدید قرأت،مشمولہ شعروحکمت،کتاب ۹ حیدرآباد،ص ۶۔۷۰۵

۲۔قاضی افضال حسین،طاؤسِ چمن کی مینا:حسنِ تشکیل کا افسانہ/تاریخ کی لاتشکیل ،مشمولہ متن کی قرات،شعبۂ اُردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی،ص ۱۳۳

۳۔شافع قدوائی،سلطان مظفر کا واقعہ نویس:ایک لاتشکیلی قرات،مشمولہ متن کی قرات،ص ۱۸۷

۴۔ایضاً۔ص ۱۹۰

۵۔بیگ احساس،گردشِ رنگِ چمن:نئی تاریخیت کی ایک روشن مثال،مشمولہ متن کی قرات،ص ۲۸۔۱۲۷

۶۔گوپی چند نارنگ ،جدیدیت کے بعد،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس،دہلی،۲۰۰۵ء،ص ۳۵۔۲۳۴

۷۔مباحثہ ’’پس ساختیات‘‘،گوپی چند نارنگ،دست تہہ سنگ آمدہ،سوغات....۲، مدیر محمود ایاز،بنگلور،ص....۱۶۴

۸۔ایضاً،ص......۱۷۲

۹۔ایضاً

۱۰۔ایضاً

۱۱۔ایضاً،ص.....۱۸۰...۱۷۳

۱۲۔ایضاً

۱۳۔ایضاً،ص....۱۸۱

۱۴۔حامدی کاشمیری،اکتشاف و استدلال،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی۔

۲۰۰۵ء،ص ۲۶

۱۵۔ایضاً۔ص۹۳۔۱۹۲

۱۶۔ناصر عباس نیّر،''میرا جی کی نظم :سمندر کا بلاوا''مشمولہ شعر و حکمت، کتاب ۸،

دور سوم، جلد دوم،ص ۱۵۔۱۴۷

۱۷۔سمپوزیم، متحرک، ناصر عباس نیر، مشمولہ، حریمِ ادب، کتاب III، کراچی، جولائی

اگست،۲۰۰۵ء،ص ۲۲۶۔

۱۸۔جدید ادبی تنقیدی نظریے اور متن کی تلاش، امجد طفیل، مشمولہ، شب خون، شمارہ،

۲۹۳۔۲۹۹۔جون تا دسمبر،۲۰۰۵ء،ص ۲۶۲۔

19. Terry Eagleton, After Theory, Penguin Books,

England, 2004, Pp-1

۲۰۔جدید ادبی تنقیدی نظریے اور متن کی تلاش، امجد طفیل، مشمولہ، شب خون، شمارہ،

۲۹۳۔۲۹۹۔جون تا دسمبر،۲۰۰۵ء،ص ۲۶۱۔

۲۱۔ مباحثہ ''پس ساختیات''، گوپی چند نارنگ، دست تہہ سنگ آمدہ، سوغات....۲،
مدیر محمود ایاز، بنگلور، ص....۱۸۰....۱۸۱

۲۲۔ مابعد جدید تنقید: اصول اور طریقہ کار کی جستجو، ابوالکلام قاسمی، مشمولہ اُردو
مابعد جدیدیت پر مکالمہ ص ۳۵۱۔

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

اُردو میں تھیوری سازی

اور

نمائندہ ناقدین

اُردو تنقید کا سفر شعرائے متقدمین کے دیباچوں، ان کے کلام پر ظاہر کی گئی آرا اور شعراء کے متعلق تذکروں سے شروع ہوتا ہے۔انیسویں صدی کے دوسرے نصف کے بعد برّصغیر زبردست سیاسی تبدیلی کا شکار ہوا۔جس نے زندگی کے دوسرے شعبہ جات کے ساتھ ساتھ ادب کی شعریات کو بھی محسوس وغیر محسوس انداز سے شدت سے متاثر کیا۔اس دوران سرسید احمد خان کی علی گڑھ تحریک کے طفیل اُردو تنقید کا عمرانی دبستان معرضِ وجود میں آیا،جس میں مولانا الطاف حسین حاؔلی نے ''مقدمۂ شعروشاعری'' اور شبؔلی نعمانی نے ''موازنہ انیس و دبیر'' لکھ کر منضبط اور مبسوط انداز میں اُردو تنقید کی داغ بیل ڈالی اور یوں اُردو تنقید بطورِ صنف اپنی بنیاد قائم کرنے لگی۔بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں رومانوی دبستان کے تحت مجنون گورکھپوری اور مہدی افادی نے قابلِ توجہ تنقیدی تحریریں پیش کیں۔اس قبیل کے ناقدین نے ادب کی تفہیم وتعبیر میں موضوعاتی سطح پر جمالیاتی محاسن کو ہی بہترین ادب کا درجہ دیا۔اس کی اصل وجہ یہ تھی کہ یہ ناقدین بنیادی طور پر حسن پرست تھے اور اس طرح زندگی کے ہر مظہر سے حسن کے رس کی کشید کے متمنی اور متلاشی تھے۔اس کے بعد ترقی پسند تحریک کے زیر اثر مجنوں گورکھپوری (یہ پہلے رومانوی نقاد تھے اور بعد میں ترقی پسندی کے طوفان کے ساتھ بہہ گئے)،اختر حسین رائے پوری،ممتاز حسین،سجاد ظہیر،احتشام حسین،سردار جعفری نے جدلیاتی مادیّت (Dialectical Materialism) کے فلسفے کو تنقید کی بنیاد بنایا۔یہ اُردو تنقید کا ذرخیز دور تصور کیا جاتا ہے۔یہی وہ دور ہے جس نے تنقید کو ایک

Discipline کی حیثیت سے اُردو ادب میں متعارف کیا۔ بیشتر حضرات کی رائے ہے کہ اس دور کو اُردو تنقید کے لیے اہم دور کے بطور قبول کیا جانا چاہیے۔ بیسویں صدی کے دوسرے نصف میں جن تنقیدی رویّوں نے اپنی شناخت قائم کرنے کی کوشش کی اُن میں افتخار جالب کا لسانی تشکیلات اہم ہے۔ ''نئی لسانی تشکیلات'' کے تحت افتخار جالب اور ان کے ہم خیال دوستوں صفدر میر، اختر شیخ، عباس اطہر اور انیس ناگی نے ہیئت اور مواد پر الگ الگ انداز سے بالترتیب جدیدیت اور ترقی پسندوں کے اصرار کے طلسم کو توڑتے ہوئے کہا کہ ادب ہیئت اور مواد کے جمالیاتی، لسانی اور معنیاتی انضمام سے عبارت ہے۔ حالاں کہ اُردو تنقید کی تاریخ میں یہ کوئی نئی بات نہیں تھی تاہم انہوں نے اپنی اس تھیوری میں انفرادیت اور اختصاص پیدا کرتے ہوئے کہا ہے کہ ادب کی تخلیق (جسے انہوں نے لسانی تشکیلات کا نام دیا ہے) میں الفاظ اشیا اور مظاہر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں نہ کہ اشیا اور مظاہر کی نمائندگی کرتے ہیں۔ نیز انہوں نے نئے پن کی تلاش میں مروجہ نحوی ترتیب کو منہدم کر کے اس کی نئی ترتیب و تنظیم کا پرچار کیا۔ جدیدیت کے تحت روسی ہئیت پسند تنقید نے ادبی متن کے تجزیہ میں ادب کی ادبیت (Literariness of Literature) پر اصرار کیا۔ اس طرح مصنف کے زمانی، تاریخی اور مکانی نیز نفسیاتی انسلاکات کو متن سے خارج کر کے ادبی تفہیم میں ایک Paradigm Shift وقوع پذیر ہوا۔ کلیم الدین احمد، شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ، حامدی کاشمیری، مغنی تبسّم وغیرہ نے اپنی تنقید نگاری کی شروعات اسی نظریہ نقد سے کی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، آلِ احمد سرور، خورشید الاسلام، شمیم حنفی اور وارث علوی کا تعلق ناقدین

کی اُس قبیل سے ہے جس نے عصری علمی، ادبی، لسانی اور سماجی شعور و آگہی کے تناظر میں اپنے تنقیدی تصورات پیش کر کے اُردو تنقید کے دامن کو مالا مال کیا اور ناقدین کے سخت سے سخت ترین انتخاب میں بھی ان کے اسمائے گرامی ضروری قرار پاتے ہیں۔ ویسے تو اُردو میں ناقدین کی ایک کثیر تعداد نے اپنی تنقیدی بصیرت سے اُردو ادب کے سرمایے کو وسعت بخشنے میں کوئی دقیقہ فروگذاشت نہیں کیا ہے۔ طوالت کے خوف سے بچنے کے لیے مذکورہ بالا سطور میں اہم ترین ناقدین کا ہی ذکر کیا گیا ہے۔ یہ ناقدین اُردو میں نہ صرف اس لیے معروف و مقبول ہیں کہ انھوں نے شعر و ادب کا جائزہ لے کر ایک وقیع ادبی سرمایہ چھوڑا ہے اور عملی طور پر تنقید کے میدان میں اپنا نشانِ امتیاز قائم کیا ہے بلکہ انھوں نے نئی فکریات کو اپنے وجدان کا حصہ بنا کر ادب سنجی کے لیے نئے تنقیدی نظریات کی زائیدہ تھیوری بھی پیش کی۔ نظریہ ساز ناقدین کی اس فہرست میں وزیر آغا، شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ، وہاب اشرفی، حامدی کاشمیری، ناصر عباس نیّر پیش پیش رہے ہیں۔ یہاں پر چوں کہ مابعد جدید ناقدین کے تعلق سے بات ہو رہی ہے اس لیے اُن ہی ناقدین کی خدمات کا جائزہ ضروری معلوم ہوتا ہے جو مابعد جدید دور میں تنقیدی نظریہ سازی کے ہراول دستے میں شمار کیے جاتے ہیں:

گوپی چند نارنگ

گوپی چند نارنگ نے اُردو میں بہ حیثیت محقق اور نقاد اپنی شناخت قائم کی ہے۔ ''ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اُردو مثنویاں'' ان کا اعلیٰ تحقیقی کارنامہ تصور کیا جاتا ہے، اسی طرح تنقید کے میدان میں بھی ان کی کاوشیں قابلِ ستائش ہیں۔ تین درجن سے زائد کتابوں کے مصنف، مترجم اور مرتب گوپی چند نارنگ کا نام نئے تنقیدی نظریات کی تشریح و توضیح اور تعبیر و تفہیم کے سلسلہ میں معتبر مانا جاتا ہے۔ اُردو کی نظری اور عملی تنقید، دونوں کو انہوں نے اپنی دیدہ ریزی، کشادہ نظری، وسیع علمی اساس، بین العلومی مطالعات سے مالا مال کیا ہے۔ مابعد جدیدیت اور اس کے تحت سامنے آئے تنقیدی نظریات پر ڈسکورس قائم کر کے انہوں نے ایک غیر معمولی کارنامہ انجام دیا اور ان کو اسی میدان کا شہسوار کہا جا سکتا ہے۔ ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' پیش کر کے انہوں نے اُردو میں ادب سنجی کی روایت بدل دینے کی طرح ڈال دی۔ اس کتاب کے توسط سے انہوں نے اُردو ناقدین کی توجہ نئی ادبی اور تنقیدی فکریات کی جانب مبذول کرنے میں کامیابی حاصل کی۔ مختلف قسم کے سمیناروں، کانفرنسوں اور دوسری تقاریب کا انعقاد کر کے انہوں نے اپنے ہم خیال ادبا، شعرا اور دوسرے دانشوروں کو قومی اور بین الاقوامی نوعیت کا پلیٹ فارم مہیا کیا۔ نتیجے کے

طور پر انھوں نے مشرقی شعریات کی زائیدہ ادب فہمی کی صدیوں پُرانی روایت کو مستحکم کرنے کے ساتھ ساتھ مغرب کے نئے تنقیدی نظریات سے اہلِ اُردو کو واقف کرانے کی علمی اور ادبی سطح پر کوشش کی۔ اپنی مذکورہ کتاب میں گوپی چند نارنگ نے فرڈینینڈ ڈی سوسیئر، رولاں باتھ، رومن جیکب سن، جولیا کرسٹیوا، ژاک دریدا، لیوی اسٹراس، لاکاں، میشل فوکو وغیرہ کے علمی اور ادبی کارناموں کی مدد سے ساختیات اور پس ساختیات پر سیر حاصل گفتگو کر کے اُردو میں ان مباحث کو تنقیدی محاورے کا ناگزیر حصہ بنایا ہے۔ گوپی چند نارنگ کا اختصاص یہ ہے کہ وہ اپنی منفرد اور مخصوص تنقیدی فہم و فراست اور ادراک و عرفان کی بدولت اُردو میں مابعد جدیدیت کے علمبردار کی حیثیت سے مقبول و مشہور ہیں۔ تھیوری کے حوالے سے ساختیات اور پس ساختیات کے علاوہ انھوں نے نئی تاریخیت، بین المتونیت، قاری اساس تنقید اور تانیثیت کو بھی نہایت ہی علمی اور ادبی آن بان کے ساتھ متعارف کر کے اولیت کا تاج اپنے سر پر رکھ دیا۔ ساختیات ادب کی شعریات سے بحث کر کے ادب کو تناظرانے پر مُصر ہے۔ پس ساختیات کے تحت لاتشکیل کا نظریہ سامنے آیا جس کی رو سے معنی التوا میں رہ کر تکثیرِ معنی کی راہ ہموار کرتا ہے۔ لاتشکیل سے مراد متن کا Deconstruction ہے۔ نئی تاریخیت ادبی اور تاریخی متون کے مابین ہم رشتگی پر اصرار کرتی ہے اور قاری اساس تنقید ایک غیر روایتی نظریہ نقد ہے جس کے تحت تنقیدی عمل میں متن، مصنف، زمین، زمانہ، زندگی، ثقافت سب غیر اہم ہیں جب کہ قاری ہی متن کو موجود بناتا ہے اور اس کی قرأت سے متن میں موجود معنی کا ایک لامتناہی سلسلہ بے نقاب ہوجاتا ہے۔ گویا یہ قاری ہی ہے جو اپنے عمدہ اور اعلیٰ ادبی اور لسانی

شعور کے زائیدہ جمالیاتی احساس سے متن کی قرأت کر کے اس کی از سرنو دریافت کرتا ہے۔ (یہاں پر ان نظریات کا نہایت ہی اختصار کے ساتھ تذکرہ اس لیے کیا گیا تا کہ بحث کو سمیٹتے ہوئے سارے نکات پر توجہ رہے)۔

گوپی چند نارنگ کے ادبی مقام و مرتبہ کے تعلق سے شاید ہی کسی کو کلام ہو سکتا ہے۔اس کے تحقیقی اور تنقیدی کارنامے زمانی اعتبار سے چار دہائیوں کو محتوی ہیں۔ مذکورہ مغربی نظریاتِ نقد کو پیش کرتے ہوئے اُنھوں نے ذہنی مشق و مہارت کا نہایت ہی خوب صورت استعمال کیا ہے۔اس ضمن میں جس استدلال اور صبر کی ضرورت ہوتی ہے وہ اپنی تمام تر خصوصیات کے ساتھ ان کے یہاں منضبط اور مبسوط انداز میں پائی جاتی ہیں۔ یہ حقیقت اپنی جگہ کسی حد تک صحیح ہے کہ اُردو ادبا کی تساہل پسندی اور عالمی ادبی منظر نامہ سے اُن کی ناواقفیت سے اُردو ادب بالعموم اور تنقید کو بالخصوص کافی نقصان پہنچا لیکن گوپی چند نارنگ نے اس بے بہرگی کی ظلمت کی ردا کو اپنی علمی اور ادبی بصیرت سے چاک کر کے قومی سطح پر وقتاً فوقتاً بحث و مباحثے کا اہتمام کرایا۔انھوں نے یکے بعد دیگرے جو معرکتہ الآرا کتابیں پیش کر کے قارئین سے داد و تحسین وصول کیے،ان میں ''ادبی تنقید اور اسلوبیات''، ''ہندوستان کی تحریک آزادی اور اُردو شاعری''، ''اُردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب''، ''ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت''، ''جدیدیت کے بعد''، ''فکشن شعریات: تشکیل و تنقید''، ''کاغذِ آتش زدہ''، ''تپش نامۂ تمنّا'' بطورِ خاص شامل ہیں۔ان کی مشہور تصنیف ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' کو احباب نے حالؔی کی ''مقدمۂ شعر و شاعری'' کے ایک سو سال بعد یعنی ۱۹۹۳ء میں منظرِ عام پر آنے کے ساتھ جوڑتے ہوئے کہا ہے کہ اس ایک

صدی کے بعد 'مقدمہ' جیسی کسی کتاب کا ظہور ہوا ہے۔ ان کے کہنے کا مطلب یہ تھا کہ 'مقدمہ' کے بعد ایک سو سال تک اس نوع کی کوئی کتاب نہیں لکھی گئی۔ ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' یقیناً اپنی نوعیت کی بالکل منفرد اور ممتاز کتاب ہے جو اپنے مشمولات کے اعتبار سے مغربی اور مشرقی حوالہ جات کی وجہ سے ادبی محفلوں میں نئے مباحث کے پیدا ہونے کا باعث بنی۔ اس کتاب کے قارئین کو معلوم ہے کہ فاضل مصنف نے مقدمہ میں ہی کہا ہے کہ اس کتاب کے خیالات مختلف دانشوروں اور نقدین کے ہیں البتہ زبان میری اپنی ہے وغیرہ وغیرہ۔ اس طرح کے اقرار و انکسار کے بعد قاری کو اگر کہیں پر اس کتاب میں کوئی بھی خامی نظر آئی تو وہ یقیناً درگزر کر سکتا ہے لیکن ان کے چند ایک احباب نے سخن فہمی کی بنیاد پر نہیں بلکہ غالب کی طرفداری میں اس کتاب کے زبردست علمی اور ادبی کا نامہ ہونے کا دعویٰ پیش کیا جس نے مابعد جدیدیت اور اس کے تحت پیش آئے ہوئے تنقیدی نظریات کے معترضین کو مجتمع کرنے کا کام کیا۔ پھر کیا تھا کہ موخرالذکر حضرات نے ایک شعوری کوشش کے تحت اس کتاب کے ماخذوں کو کھنگالنے کا لامتناہی سلسلہ شروع کیا۔ شائع ہونے کے ذرا دیر بعد کچھ لوگوں نے اس کتاب کے ماخذوں کی نشاندہی کر کے کچھ انکشافات کیے ہیں جنہوں نے گوپی چند نارنگ اور مابعد جدیدیت کے حوالے سے ان کے ہم خیال ادبا کے خیمے میں کھلبلی مچائی۔ یوں تو گوپی چند نارنگ کی نظریاتی تنقید پر بہت سارے لوگوں نے اعتراضات کیے ہیں لیکن اُن کا مطالعہ کرنے کے بعد یہی نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ یہ اعتراضات ذاتی اور Non Academic قسم کے ہیں، اس لیے ان اعتراضات کی اجمال یا تفصیل سے یہاں پر دانستہ طور پر گریز کیا جا رہا ہے۔ مجموعی طور پر یہ کتاب

روشن خیال ادبا کے نزدیک جتنی مقبول ہوئی اتنی ہی معترضین کے درمیان متنازعہ بن گئی۔ البتہ ان کی تنقیدی نظریہ سازی پر نہایت ہی شرح وبسط کے ساتھ اعتراض کرنے کی ابتدا فضیل جعفری نے کی۔ جعفری کے مضامین انگریزی زبان وادب سے اس کی گہری واقفیت کے مظہر ہیں۔ دہلی سے زبیر رضوی کی ادارت میں شائع ہورہے سہ ماہی ''ذہنِ جدید'' میں شائع شدہ ان کے دو مضامین ''ساختیاتی کباب میں ردِ تشکیل کی ہڈی'' اور ''تھیوری، امریکی شوگر ڈیڈی اور مابعد جدیدیت'' بعد میں اس کی کتاب ''آبشار اور آتش فشاں'' میں بھی جگہ پا گئے ہیں۔ یہ کتاب قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی نے 2007ء میں شائع کی ہے۔ اس ''ذہنِ جدید'' نے ویسے بھی مابعد جدیدیت اور اس سے دلچسپی رکھنے والوں کی کبھی حوصلہ افزائی نہیں کی کیوں کہ یہ بلواسطہ طور پر شمس الرحمٰن فاروقی کے اثر میں جارہ ہوتا ہے۔

فضیل جعفری اپنے مضامین کے ذریعے یہ باور کرانا چاہتے ہیں کہ گوپی چند نارنگ نے نئے نظریات کو پیش کر کے اپنی برتری ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ جعفری کے اس اعتراض کی بنیاد گوپی چند نارنگ سے ذاتی مخاصمت معلوم ہوتی ہے جس کو انھوں نے اپنے علمی اور ادبی انداز و اسلوب میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے لیکن ان کے دل کا چور مضامین کے متن سے جگہ جگہ سر ابھار رہا ہے۔ ان کے اعتراضات بھی کم وبیش وہی ہیں جو عمران شاہد بھنڈر، چودھری محمد نعیم، حیدر قریشی کے ہیں جن کا ذکر اِجمال کے ساتھ آگے کیا جارہا ہے۔

فضیل جعفری کے بعد کچھ لوگوں نے ذاتی مخاصمت کی بنیاد پر منظّم انداز سے پاکستانی نژاد برطانوی مقیم عمران شاہد بھنڈر کے ذریعے سے گوپی چند نارنگ کے خلاف مضامین

کے انبار لگوائے۔ بھنڈر نے ان کی مابعد جدیدیت اور تنقیدی نظریہ سازی پر جرمنی سے حیدر قریشی کی ادارت میں شائع ہو رہے سہ ماہی ''جدید ادب ڈاٹ کوم'' (www.jadeedadab.com) میں سلسلہ وار مضامین لکھ کر گوپی چند نارنگ کے ساتھ ساتھ اُردو کے تمام ادبا کو دانش و بینش سے محروم قرار دیا۔ اب کی بار یہ وار مابعد جدیدیت اور تھیوری پر کم جب کہ گوپی چند نارنگ کی علمی اور ادبی شخصیت پر کچھ زیادہ ہی تھا۔ 2006ء سے بھنڈر نے متواتر ''جدید ادب ڈاٹ کوم'' میں مختلف عناوین کے تحت مضامین لکھ کر ان کی تھیوری سازی پر طرح طرح کے سوالات قائم کر کے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ڈاکٹر نارنگ نے کیتھرین بیلسی، رابرٹ سکولز، کرسٹوفر نورس کی تصنیفات سے بغیر حوالہ کے اخذ و استفادہ کیا ہے۔ اس کے مضامین کے عناوین مثلاً ''گوپی چند نارنگ مترجم ہیں، مصنف نہیں''، ''اُردو ادب میں سرقہ اور اس کا دفاع کب تک؟''، ''گوپی چند نارنگ کی 'سچائی' اور تناظر سرقے کی زد میں'' سے نفسِ مضامین کی نوعیت اور ماہیئت کے بارے میں بہ آسانی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ بھنڈر نے نارنگ پر اتنے اور ایسے اعتراضات عائد کیے کہ ''فلسفہ مابعد جدیدیت'' کے عنوان سے 480 صفحات کی کتاب لکھنے پر بھی تشنگی کم ہوتی ہوئی دکھائی نہیں دیتی ہے۔ یہ وہی کتاب ہے جس کو ہندوستان میں معترضین نارنگ بالخصوص اشعر نجمی لوگوں میں مفت بانٹ رہے تھے۔ اس کتاب کی مقبولیت کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ اُردو کتابوں کی سرد بازاری کے عالم میں صرف دو سال میں ہی اس کتاب کے دو ایڈیشن منصۂ شہود پر آئے۔

معترضین نارنگ کی فہرست میں چودھری محمّد نعیم ایک اہم نام ہے۔ یوں تو انہوں

نے محمود ایاز کے جریدے ''سوغات'' میں اپنا اعتراض پہلے ہی درج کروایا تھا لیکن ایک آن لائن رسالہ outlookindia.com پر انہوں نے Gopi Chand Narang : A plagiarist کے عنوان سے ایک صحت مند بحث ومباحثے کا آغاز کیا، جس میں شرکا نے اور باتوں کے علاوہ اُردو میں مابعد جدیدیت اور گوپی چند نارنگ کی تنقید نگاری کو مشکوک ومشتبہ ٹھہرایا گیا۔ ان مباحث کا متن راقم الحروف کے پیش نظر ہے لیکن ان کی غیر علمی اساس اور ذاتیات پر مبنی ہونے اور ان کے غیر ادبی رویّوں سے پُر ہونے کی وجہ سے ان کے اقتباسات کو یہاں دانستہ طور پر درج کرنے سے احتراز کیا جاتا ہے۔

متذکرہ دانشوروں کے علاوہ حیدر قریشی، ڈاکٹر کوثر مظہری، طارق سعید، ڈاکٹر بیج ناتھ (ہندی ادیب) اور شعیب شمس نے گوپی چند نارنگ اور مابعد جدیدیت پر اعتراض کیا ہے۔ حیدر قریشی نے سرور اکادمی جرمنی سے 'ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اور مابعد جدیدیت' کے نام سے ایک کتاب ستمبر 2009ء میں شائع کرائی جس میں مخالفینِ نارنگ کے ان خیالات کو خاص طور سے جگہ دی گئی ہے جو انہوں نے ان کے خلاف وقتاً فوقتاً ظاہر کیے ہیں۔ یہ وہی حیدر قریشی ہیں جنہوں نے عمران شاہد بھنڈر کو نہایت ہی آن بان اور شان کے ساتھ نارنگ کے خلاف ''جدید ادب ڈاٹ کوم'' میں پروموٹ کیا تھا اور بعد کے شماروں میں ان ہی کے خلاف جم کر لکھا۔ اس سے ان حضرات کی علمی بصیرت اور ادبی بساط نیز دانشورانہ وطیرے کا اچھی طرح سے اندازہ ہوتا ہے۔ ان کا اعتراض گو کہ فضیل جعفری، عمران شاہد بھنڈر اور چودھری محمّد نعیم کی نوعیت کا نہیں ہے پھر بھی اُن کے ذریعے اُٹھائے گئے نکات مابعد جدیدیت اور گوپی چند نارنگ کی تنقید نگاری سے دل

چسپی رکھنے والوں کو اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔

راقم الحروف کی نظر میں متذکرہ اعتراضات کا خود گوپی چند نارنگ کی طرف سے لگ بھگ کوئی جواب نہیں آیا جس کو بعض لوگوں نے کئی دنوں تک موضوعِ بحث بنایا تھا لیکن پتہ کرنے کر معلوم ہوا ہے کہ انہوں نے ان غیر ادبی اور شخصی اعتراضات کو درخورِ اعتنا ہی نہیں سمجھا جو موصوف کی سنجیدگی پر دال ہے البتہ ان موضوعات سے تعلق رکھنے والے کچھ حضرات نے گوپی چند نارنگ کی ادبی نظریہ سازی، مابعد جدیدیت اور رواں تنقیدی ڈسکورس کے حوالے سے کچھ تحریریں پیش کیں۔ ایسے لکھنے والوں میں ڈاکٹر مشتاق صدف، حیدر طباطبائی، شمیم طارق، جاوید حیدر جوئیہ اور ڈاکٹر مولا بخش بطورِ خاص قابلِ ذکر ہیں۔ انہوں نے نارنگ پر سرقہ اور ترجمہ کے الزامات کی تردید کرنے میں کوئی بھی دقیقہ فروگزاشت نہیں کیا۔ ڈاکٹر مولا بخش نے عمران شاہد بھنڈر کی کتاب ''فلسفہ مابعد جدیدیت'' کے جواب میں ۲۸۰ صفحات پر مشتمل کتاب ''جدید ادبی تھیوری اور گوپی چند نارنگ'' لکھ کر گوپی چند نارنگ پر لگائے گئے ہر اس الزام کو غلط ثابت کرنے کی کوشش کی (اب اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن بھی ترمیم و اضافہ کے ساتھ ۲۰۱۳ء میں چھپ کر آیا ہے۔ اس بار اس کی ضخامت ۳۹۲ صفحات تک پہنچ گئی ہے)۔ یہاں پر موقع و محل کی مناسبت سے مولا بخش کی کتاب میں سے چند حوالے پیش کیے جا رہے ہیں جو ایک طرف اس کتاب کی وجہ تصنیف پر روشنی ڈالتے ہیں تو دوسری طرف معترضینِ نارنگ کا جواب بھی ہیں:

> ''معترضینِ نارنگ پر ایک نظر'' میں ان نقادوں میں
> سے چند ایک کو موضوعِ بحث بنایا گیا ہے جو دس بیس برسوں

سے پروفیسر نارنگ کے تھیوری سے متعلق مباحث کو اپنا
موضوع بناتے رہے ہیں ......اس باب میں شمس الرحمٰن
فاروقی، وارث علوی، شاہد بھنڈر، ڈاکٹر بیج ناتھ (ہندی
کے ادیب) طارق سعید، شعیب شمس اور کوثر مظہری نے
تھیوری اور مابعد جدید رجحان پر جو اعتراضات کیے ہیں
اس کا محاکمہ کیا گیا ہے''

اب یہ بھی قابلِ غور ہے کہ ڈاکٹر مولا بخش اعتراض کا جواب کس لہجے میں دے رہے ہیں؛ وہ لکھتے ہیں:

''راقم نے جو کچھ بھی ان حضرات کے سلسلے میں لکھا ہے اُسے
ذاتی رنجش کا نتیجہ قرار نہیں دیا جائے، بلکہ اسے ایک مکالمہ سمجھا
جائے۔ البتہ کہیں کہیں راقم نے معترضین کے سلام کا جواب
انھیں سروں میں دیا ہے جن سروں میں معترضین نے سلام کیا
ہے تاکہ راقم پر سود لینے یا دینے کا الزام عائد نہ ہو کیونکہ اسلام
میں سلام کا جواب اُسی ٹون اور سُر (یعنی لہجہ) میں دیا جاتا ہے
جس ٹون اور سُر میں سلام کیا گیا ہو''

مذکورہ اقتباس سے یہی سمجھ میں آتا ہے کہ جیسے ان معترضین نے مصنف (یعنی ڈاکٹر مولا بخش) پر ہی اعتراضات کیے ہیں۔ اعتراضات چوں کہ گوپی چند نارنگ پر کیے تھے لیکن جواب

فاضل مصنف اسی ’ٹون‘ اور ’سُر‘ میں دینا چاہتے ہیں جس انداز سے انہوں نے اعتراض کیا تھا۔ یہاں پر فاضل مصنف کی کتاب ’جدید ادبی تھیوری اور گوپی چند نارنگ‘ کی تھیوری اپنے تمام تر مشتملات کے ساتھ ظاہر ہوتی ہے۔اس کے بجائے اگر وہ اپنی طرف سے ڈسکورس قائم کر کے عمران شاہد بھنڈر اور دوسرے معترضین کی طرف رجوع کرتے تو شاید وہ اس موضوع کے ساتھ زیادہ انصاف کر سکتے تھے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ کا یہاں پر اس لیے قدرے تفصیل سے تذکرہ کیا گیا کہ مابعد جدیدیت اور تھیوری کو اُردو میں پروان چڑھانے میں ان کا نام سرفہرست ہے۔جیسا کہ پہلے مذکور ہوا ہے کہ ان کی ادبی حیثیت پر شاید ہی کسی کو کلام ہوسکتا ہے، وہ چاہے لسانیات ہو یا شعرفہمی یا افسانوی تنقید،انہوں نے ہر جگہ اپنی تحریروں سے قارئین کے ایک وسیع حلقہ کو متاثر کیا ہے اور جہاں تک تھیوری اور مابعد جدیدیت کا سوال ہے اس ضمن نے نارنگ نے جو کارہائے نمایاں انجام دیئے وہ کسی سے مخفی نہیں ہیں۔اپنے متنوّع علمی اور ادبی کمالات کی وجہ سے وہ ساری اُردو دنیا میں قدر و عزت کی نگاہوں سے دیکھے جاتے ہیں۔ یہ بات اظہر من الشّمس ہے کہ تھیوری پر مباحث کی ابتدا انہوں نے کی ہے، مابعد جدیدیت کے فلسفیانہ ڈسکورس کی طرح بھی اُردو میں انہوں نے ڈالی۔ مجموعی طور پر گوپی چند نارنگ کی حیثیت مابعد جدیدیت اور اس کے تحت سامنے آنے والے نظریات کے کٹھن سفر کے ضمن میں ایک راہ نما کی سی ہے۔

وزیر آغا

عصرِ حاضر میں وزیر آغا کا شمار اُردو کے چوٹی کے شعراء، ادباء، دانشوروں اور ناقدین میں ہوتا ہے۔ ''اردو شاعری کا مزاج'' لکھ کر انھوں نے ادب فہمی کا ایک تہذیبی اور ثقافتی نظریہ پیش کیا۔ درجنوں کتابیں اُردو ادب کو تفویض کرنے کے علاوہ وہ ایک نظریہ ساز نقاد کی حیثیت سے کسی تعارف کے محتاج نہیں ہیں۔ ''امتزاجی تنقید'' ان کا پیش کردہ تنقیدی نظریہ ہے جو مابعد جدید تنقیدی منظر نامے میں خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ 'امتزاجی تنقید' اپنے دائرہ کار میں ادبی متن کی تشریح وتوضیح، تفہیم وتعبیر اور قدر شناسی میں ان تمام تنقیدی حربوں سے کام لیتی ہے جو ایک مخصوص متن میں مضمر مختلف اور متنوّع عناصر کے اکتشافی تفاعل میں معاون ومددگار ثابت ہوتے ہیں۔ اس طرح دوسرے الفاظ میں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ امتزاجی تنقید کسی تنقیدی نظریہ کے جبر پر مُصر نہیں ہے بلکہ ہر طرح کے ادعائیت اور مطلقیت (Absolutism) کے استرداد کا سامان اپنے پہلو میں رکھتی ہے۔ اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ امتزاجی تنقید کسی بھی تنقیدی نظریہ کو تسلیم نہیں کرتی بلکہ ''یہ صرف اس بات کا احساس دلاتی ہے کہ فقط ایک نظریے یا تحریک کی حامل تنقید، تخلیق کے محض ایک پہلو پر خود کو مرتکز کر کے تخلیق کے دیگر ابعاد سے روگردانی کی مرتکب ہوتی ہے تاہم امتزاجی تنقید محض مختلف تنقیدی تھیوریوں کی حاصلِ جمع کا نام نہیں، یہ اس حاصلِ جمع سے کچھ زیادہ ہے اور یہ

کچھ زیادہ ہونا اس کا تخلیقی پہلو ہے۔امتزاجی تنقید متن کو ازسرِ نوتخلیق کرتی ہے اور ضرورت کے مطابق ان تنقیدی نظریات سے استفادہ کرتی ہے جن کی طلب خود متن کے اندر موجود ہوتی ہے۔یوں یہ تنقید، تخلیقی ادب کے زُمرے میں شامل ہو جاتی ہے۔'' یہ بات اظہر من الشّمس ہے کہ ہر تنقیدی نظریہ جبر سے متصف ہوتا ہے کیوں کہ وہ (یعنی تنقیدی نظریہ) اپنی ادعائیت اور مطلقیت کے تحت متن کے ایک پہلو کو اجاگر کر کے دوسرے پہلوؤں کو نظر انداز کر دیتا ہے جو عمومی طور پر یک رُخی تنقید کو راہ دیتا ہے۔امتزاجی تنقید کا یہی اختصاص اسے مابعد جدید تنقیدی نظریات کے حصار میں داخل کر دیتا ہے۔

مابعد جدیدیت بھی اپنی ماہئیت میں کسی بھی نظریہ، ازم اور حقیقت کو دائمی اور صحیح متصور نہیں کرتی ہے اور ہر ایک نظریہ کو قائم کرنے کا ماحول فراہم کرتی ہے اس طرح مابعد جدیدیت کی چھتر چھایا میں ہر نظریہ پنپ سکتا ہے۔یعنی ہر نظریہ اپنا تارو پود تیار کر سکتا ہے اور جو کسی دوسرے نظریہ یا ازم کے استرداد کا حامل نہیں ہوگا بلکہ اپنی منطق اور ضروریات کے تحت نمو حاصل کرے گا۔اس طرح مابعد جدیدیت کے ساتھ امتزاجی تنقید کی مشابہت یوں ہی نہیں ہے بلکہ دونوں کے مزاج اور حدود وامکانات میں کافی حد تک مماثلت کے اتنے اور ایسے عناصر موجود ہیں جو امتزاجی تنقید کو مابعد جدید تنقیدی منظر نامہ کا حصہ قرار دینے کے لیے کافی ہیں۔''تنقید اور جدید اُردو تنقید''،''معنی اور تناظر''،''دستک اس دروازے پر'' جیسی کتابوں میں وزیر آغا نے اپنے اس تنقیدی نظریے کو نہایت ہی وضاحت اور صراحت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ انہوں نے امتزاجی تنقید کے عملی نمونے (مثلاً عصمت کے نسوانی

کردار) پیش کر کے اس تنقیدی نظریے کی اہمیت کا احساس دلایا۔ امتزاجی تنقید چوں کہ ادب کی تفہیم و تعبیر میں کسی بھی دوسرے نظریہ نقد کے سامنے دستِ سوال دراز کر کے اپنا کام کرتی ہے جس وجہ سے اس کے اطلاقی نمونے مابعد جدید تنقید کے دوسرے نظریات کے مقابلے میں بہت حد تک ادبی حلقوں میں بہ نظرِ استحسان دیکھے گئے، جو اس کے شاندار ادبی مستقبل کی ضمانت ہیں۔ وزیر آغا کی زندگی میں ہی ان کے کچھ طلبہ نے اس نظریہ کی جانب توجہ مبذول کی ہے جو ان کی اپنے استاد سے عقیدت کا نتیجہ بھی ہو سکتی ہے اور اس نظریہ کی تنومندی بھی۔

شمس الرحمٰن فاروقی

ہر چند کہ شمس الرحمٰن فاروقی اُردو میں جدیدیت کے علمبردار اور سب سے بڑے حامی اور مابعد جدیدیت کے سب سے بڑے معترض مانے ماتے ہیں لیکن ان کا ذکر یہاں پر اس لیے کیا جارہا ہے کہ نئے تنقیدی Discourse (جو بالخصوص جدیدیت کے تحت سامنے آیا) کو اُردو میں عام کرنے کی پہل اور لوگوں کے ساتھ ساتھ انہوں نے بھی کی ہے۔ اپنے مشہور زمانہ رسالہ ماہنامہ ''شب خون'' کے ذریعے قریباً چالیس سال تک ہیئتی تنقید اور دیگر نظریات کو متعارف کرنے کے لیے فاروقی کی علمی استعداد کی دل کھول کر داد دینی پڑتی ہے۔ ''شب خون'' کے اداریوں میں یورپی مفکروں کے حوالے سے انہوں نے نئے تنقیدی نظریات کو کثرت سے پیش کیا، جو بعد میں مابعد جدید تنقیدی نظریات کا تاروپود تیار کرنے میں مفید ثابت ہوئے۔ اس کے ساتھ ساتھ ''شب خون'' نے نئے نظریات پر مبنی نظری تنقید کے مضامین پیش کیے۔ جیسا کہ مذکور ہوا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی مابعد جدیدیت اور اس کے تحت سامنے آنے والے نظریات پر اعتراض کر کے ان کو اُردو ادب کے لیے کسی بھی طرح جائز اور مناسب نہیں سمجھتے ہیں جس کی وجہ سے وہ ان کی تکذیب کرتے آئے ہیں لیکن اُن کی اہم کتابوں کے مطالعہ کے بعد قاری کو اُن کے تنقیدی وژن کے تعلق سے قائم کی گئی رائے پر از سرِ نو غور کرنا پڑتا ہے۔ اس بات سے اُردو کا ہر طالبِ علم واقف ہے کہ روسی ہئیت پسندی

کونظری اور عملی سطح پر رواج دینے میں شائد ہی کوئی شمس الرحمٰن فاروقی سے ہم سری کا دعویٰ کرسکتا ہے۔اس سلسلے میں ''داستانِ امیرِ حمزہ کا مطالعہ'' کے اوراق بہ طورِ گواہ پیش کیے جا سکتے ہیں۔اس کتاب کے صفحہ نمبر 71 کے آخری نصف میں وہ اس طرح رقم طراز ہیں:

''میرا کہنا یہ ہے کہ روسی ہئیت پسندی Russian Formalism ، اور بیانیہ کی فرانسیسی وضعیاتی تنقید سے معاملہ کئے بغیر ہم ناول اور داستان کی تنقید میں ناکام رہیں گے''

زیرِ بحث کتاب میں انہوں نے روسی ہئیت پسند نقادوں مثلاً زویتان ٹاڈاروف، وکٹر شکلوسکی، جان مکاروسکی ، بورس توماشیوسکی کے حوالے سے Sujet,Fabula, Motif جیسی اصطلاحات کا استعمال کر کے داستان کی شعریات پر صحت مند بحث کر کے یہ سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ عالمی ادبیات کی طرف رجوع کر کے ہی ہم اُردو ادب کو اس قابل بنا سکتے ہیں کہ وہ عالمی ادبی معیارات سے آنکھیں چار کر سکے۔اس کتاب کے مطالعہ کے دوران سوسئیر کے نظریہ ساختیات کی جگہ جگہ یاد آتی ہے۔انہوں نے داستان کے کرداروں پر بحث کرتے ہوئے یک زمانی (synchronic) اور دو زمانی (diachronic) اصطلاحات سے مدد لی ہے،غرض داستان کی شعریات پر اس بحث میں فاروقی نے تھیوری کی بیشتر اصطلاحات مثلاً دال (signifier) ، مدلول (signified) ، بین المتونیت (intertextuality)، بیانیہ (narration)، کلامیہ (discourse) وغیرہ سے مدد

حاصل کی ہے ۔اُردو میں میریات کے سلسلہ میں مشہورِ زمانہ کتاب ''شعر شور انگیز'' کی چاروں جلدیں فاروقی کے مغربی ادبی اور تنقیدی نظریات سے فطری اور گہری وابستگی کی مظہر ہیں۔اس کتاب میں انہوں نے میرؔ کے اشعار کی معنی خیزی کو منکشف کرنے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ایک شعر کی مختلف طریقوں سے قرأت کرنے پر اصرار کیا ہے۔جس سے وہ متن سے زیادہ اہمیت قاری اور قرأت کے تفاعل کو تفویض کرتے ہیں۔اس طریقہ نقد کی وجہ سے شمس الرحمٰن فاروقی قاری اساس تنقید کے نزدیک چلے جاتے ہیں جو مابعد جدید تنقیدی ڈسکورس کا ایک اہم نظریہ ہے جس نے مصنف ،قاری اور قرأت کے صدیوں پرانے طلسماتی محل کو متزلزل کر کے رکھ دیا۔

اوپر کی بحث کا مطلب شمس الرحمٰن فاروقی کو مابعد جدیدیت کا پیروکار اور تھیوری کا منت پذیر ثابت کرنا نہیں ہے بلکہ اُن کے تنقیدی رویّوں میں مغربی ادب کے اقدار اور افکار کے اثرات کی نشاندہی مقصود ہے جو اُن کی طرف سے مختلف اوقات میں پیش کی گئی تحریروں میں نہاں اور عیاں ہے۔اس بات کا ذکر بے جا نہیں کہ روسی ہئیت پسندی نے ہی ''ادب کی ادبیت''(literariness of literature) کی بات کر کے متن سے مصنف کی بے دخلی کا ماحول قائم کیا جس نے آگے چل کر ساختیات ،پسِ ساختیات (لاتشکیل)،قاری اساس تنقید،نئی تاریخیت ،جیسے متن اور قاری مرکوز تنقیدی ڈسکورس کو استحکام بخشا۔اس طرح موجودہ تنقیدی صورتِ حال کو اُدبا میں عام کرنے میں شمس الرحمٰن فاروقی کا بلاواسطہ نہ سہی لیکن بلواسطہ تعلق ضرور ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقیدی شخصیت کو بیان کرنے کے لیے بہت وقت درکار ہے لیکن اس بات کا اشارہ یہاں پرنا گزیر ہے کہ اُردو میں نہ صرف نظریاتی تنقید ان کی منت پذیر ہے بلکہ افسانے کی شعریات پر اُردو میں جو بحث و مباحثہ کی گونج گزشتہ کچھ دہائیوں سے سنائی دے رہی ہے اس کا صور انھوں نے ہی پھونکا ہے۔ نظریاتی تنقید پر مشتمل ان کے مضامین کا مجموعہ ''تنقیدی افکار'' بہت عرصہ پہلے منصۂ شہود پر سامنے آکر سنجیدہ علمی اور ادبی حلقوں سے خراجِ تحسین حاصل کر چکا ہے۔ ان کی ادبی خدمات مختلف اصناف کو محطوی ہیں لیکن جب ان پر اعتراض ہوا کہ انھوں نے شاعری کے مقابلے میں افسانہ کو کم اہمیت دی تو ''افسانے کی حمایت میں'' جیسی معرکتہ الآرا کتاب لکھ کر اس اعتراض کا جواب دیا جو ابھی تک افسانوی تنقید میں قواعد کی حیثیت رکھتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی جتنے اچھے نقاد ہیں اتنے ہی معتبر تخلیقی فن کار ہیں۔ ''سوار اور دوسرے افسانے'' جیسی تصانیف کے ساتھ ساتھ انھوں نے ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' پیش کر کے اپنی تخلیقی توانائی سے اہلِ اُردو کو حیران کر دیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا امتیاز یہ ہے کہ وہ غالباً اُردو کے پہلے ادیب ہیں جنھوں نے حکومتِ ہند کے محکمہ ڈاک میں اعلیٰ انتظامی سطح پر عمر بھر اپنے فرائضِ منصبی سے عہدہ برآ ہوتے ہوئے بھی ادب میں نظریہ سازی کے کارہائے نمایاں ادا کر کے ایسے اضافے کیے جو جامعات میں برسرِ روزگار اساتذہ کے لیے چشم کشا ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے نہایت ہی مستعدی سے چالیس سال تک ماہنامہ ''شب خون'' جاری کیا اور ۲۰۰۲ء میں اس کا آخری شمارہ ترتیب دیا جو سابقہ شماروں کے انتخاب پر

مشتمل دو جلدوں میں سامنے آیا جسے ایک دستاویز کی حیثیت حاصل ہے لیکن اس آخری شمارے کے منظر عام پر آنے کے باوجود بھی ان کے علمی اورادبی سفر کی کڑیاں نہیں ٹوٹیں بلکہ ''خبرنامہ'' کی صورت میں 48 صفحات پر مشتمل ''شب خون'' آج بھی برصغیر اور اُردو زبان و ادب کی اہم سرگرمیوں کی نوید لے کر ہر ماہ دروازے پر دستک دیتا ہے۔ حالاں کہ اکثر و بیشتر یہ محسوس کیا گیا ہے کہ اس خبرنامے میں زیادہ تر پروفیسر گوپی چند نارنگ کے خلاف تحریریں چھپتی ہیں، یا یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ پرچہ نے مخالفینِ نارنگ کو ایک پلیٹ فارم مہیا کیا ہے، لیکن اس کے باوجود بھی اس کی علمی اور معلوماتی نوعیت سے انکار ممکن نہیں۔

حامدی کاشمیری

گذشتہ چار دہائیوں سے مختلف قسم کی اور مکتبیانہ طرز سے ہٹ کر تنقیدی تحریریں پیش کر کے پروفیسر حامدی کاشمیری نے اُردو کے تنقیدی ادب میں اپنی پہچان بنانے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ وہ اپنے نظریہ نقد کو ''اکتشافی تنقید'' سے موسوم کرتے ہیں اور اس کے موجد کی حیثیت سے ساری اُردو دنیا میں اپنی شناخت بنائے ہوئے ہیں۔ انہوں نے ''اکتشافی تنقید کی شعریات'' نام کی کتاب میں اس تنقیدی نظریے کو متعارف کیا۔ حامدی کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے مغربی اور مشرقی تنقید سے استفادہ تو کیا مگر اپنے تنقیدی نظریے کو نہ کلی طور پر مشرقی قرار دیا اور نہ مغربی بلکہ اسے دونوں کے امتزاج کا ماحصل قرار دیتے ہوئے اُردو تنقید میں اپنی منفرد راہ چننے میں تاخیر نہیں کی۔ مابعد جدید تنقیدی صورت حال میں اکتشافی تنقید کچھ تحفظات کے باوجود اپنی اہمیت منوانے میں کامیاب ہوگئی ہے اور حامدی کے مطابق ''نئی نسل کے ناقدین بھی اس تنقیدی نظریے کی طرف متوجہ ہو رہے ہیں''۔ اس نظریہ کے مطابق تخلیقی ادب معنی کی ترسیلیت سے کوئی سروکار رکھتا ہے، نہ ہی نقاد کا کام متن میں مضمر معنی کی تہوں کو ظاہر کرنا ہے بلکہ یہ نظریہ نقد حامدی کاشمیری کے بقول اُس ''تخئیلی تجربے'' کو منکشف کرنے پر مُصر ہے جس سے تخلیق کار تخلیقی عمل کے دوران دوچار ہوتا ہے۔ تخئیلی تجربے سے مراد فن پارے میں کسی تجربے کا ہو بہو اظہار نہیں بلکہ تجربے کو

جذبہ و احساس اور تصور و تخیل کی آمیزش اور آویزش سے ایک نئے سانچے میں ڈھالنا ہے
کیوں کہ خارجی تجربے کا ہو بہو اظہار تخلیقی اور جمالیاتی محاسن سے عاری ہوتا ہے۔ جمالیاتی
خوبیاں فن پارے میں اسی وقت پیدا ہوتی ہیں جب کسی تجربہ، فکر، موضوع یا خیال کو تخلیقی اور
جمالیاتی سانچے میں ڈھال کر فنی در و بست کے ساتھ پیش کیا جائے۔ اسی بناء پر حامدی
کاشمیری تنقید میں تجربے کے اکتشاف پر زور دیتے ہیں۔ اکتشاف کو دوسرے لفظ میں فن
پارے کی ادبیت کی بازیافت بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس نظریہ پر غور کرنے کے بعد تاثراتی تنقید کا
احساس ہوتا ہے۔ حامدی کاشمیری نے اکتشافی تنقید کے اعلیٰ اور عمدہ عملی نمونے پیش کیے ہیں
جو ان کی گراں قدر تنقیدی خدمات کے ضامن ہیں اور جس کا اعتراف اُردو کے معتبر اور مستند
نقادوں نے وقتاً فوقتاً کیا ہے لیکن اس کے باوجود بھی کچھ نقادوں نے حامدی کاشمیری کی
اکتشافی تنقید کو ہدف تنقید بنایا ہے۔ اس کے معترضوں میں سید محمد عقیل، فضل امام اور قمر رئیس
کے نام اہم ہیں۔ اولا الذکر دونوں نقادوں نے واضح لفظوں میں یہ کہا ہے کہ حامدی کاشمیری
نئے تنقیدی دبستان کے بانی بننا چاہتے ہیں۔ اسی طرح دہلی سے شائع ہو رہے ماہنامہ
''ایوانِ اُردو'' میں شائع شدہ ایک مضمون میں پروفیسر سیّدہ جعفر نے اس نظریے کی ناکامی کی
طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ حامدی یہ بتانے سے قاصر ہیں کہ ''معنی'' اور ''تخئیلی
تجربے'' کے درمیان کہاں پر خطِ امتیاز کھینچا جا سکتا ہے۔

تا حال حامدی کاشمیری کے اس تنقیدی نظریہ کو اُردو میں سرد مہری کا سامنا ہے
اور اُن کا یہ دعویٰ کم ہی مبنی بر حقیقت معلوم ہوتا ہے کہ نئی نسل کے نقاد اس کی طرف متوجہ

ہو رہے ہیں۔ان سب باتوں کے باوجود اکتشافی تنقید کے نظری اور اطلاقی پہلوؤں پر بغور نظر ڈالتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ فاضل نقاد نے ہر سطح پر اپنے وسیع علمی اور ادبی تجربات و مشاہدات کا ٹھوس ثبوت پیش کیا ہے۔انھوں نے جن تصانیف میں اپنے اکتشافی نظریہ کو عملاً نے کا دعویٰ کیا ہے ان میں ''ناصرؔ کاظمی کی شاعری''، ''غالبؔ جہانِ دیگر''، ''کارگہہ شیشہ گری''، ''آئینہ ادراک''، ''افسانے: تجزیے'' بطورِ خاص شامل ہیں۔اس کے علاوہ انھوں نے میر حسنؔ، نظیرؔ اکبر آبادی، میر ببر علی انیسؔ، منٹو، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین وغیرہ کے تخلیقی فن پاروں کا جائزہ پیش کر کے اس نظریہ نقد کی اہمیت و معنویت کا ثبوت پیش کیا ہے۔

ناصر عباس نیّر

اُردو میں مابعد جدید تنقیدی نظریات کی بہتر تشریح و تعبیر اور ادب پاروں پر اُن کے اطلاق کے تعلق سے ڈاکٹر ناصر عباس نیرّ کا نام ادبی حلقوں میں اعتبار حاصل کر چکا ہے۔ ناصر لاہور یونی ورسٹی، پنجاب (پاکستان) میں اُردو مدرّس کی حیثیت سے برسرِ روزگار ہیں۔ اُن کے مضامین اُردو کے جن معتبر اور زمانہ ساز رسائل و جرائد میں چھپ کر داد و تحسین حاصل کر چکے ہیں اُن میں ''سبق اُردو''، ''کتاب نما''، ''آجکل''، ''شعر و حکمت''، ''جدید ادب''، ''اوراق''، ''اردو ادب''، ''خدا بخش لائبریری جرنل''، ''سمبل''، ''دریافت'' وغیرہ بطورِ خاص قابلِ ذکر ہیں۔ ناصر کا امتیاز یہ ہے کہ اُنھوں نے ساختیات، مابعد جدیدیت، پس ساختیات، نو مارکسیت، نو تاریخیت، قاری اساس تنقید، تانیثی تنقید، بین المتونیت جیسے مباحث کو نہایت ہی استدلالی انداز و اسلوب میں قارئین کے سامنے رکھ دیا۔ اُردو اور انگریزی ادب کی تنقیدی تاریخ پر گہری نظر ہونے کی وجہ سے وہ مابعد جدیدیت سے متعلق پیچیدہ سے پیچیدہ فکری جزئیات کو سلجھے ہوئے طریقے سے سمجھانے پر قادر نظر آتے ہیں۔ ''جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اُردو تناظر میں)'' اُن کی قابلِ قدر کتاب ہے۔ اس کے بعد اس کی دوسری اہم کتاب ''لسانیات اور تنقید'' پورب اکادمی اسلام آباد پاکستان سے 2009ء میں شائع ہوئی۔ علاوہ ازیں انھوں نے مابعد جدیدیت اور تھیوری

کے حوالے سے کئی کتابیں مرتب کر کے ان موضوعات کی جانب اپنی دلچسپی کا مظاہرہ کیا ہے جن میں ''مابعد جدیدیت: نظری مباحث''، ''مابعد جدیدیت: اطلاقی جہات''، ''ساختیات: ایک تعارف'' اہم ہیں۔

ناصر عباس نیّر کے استدلالی اور منطقی طرزِ تخاطب نے معترضین مابعد جدیدیت کو خاموش کر دیا جو ان کی علمی بصیرت پر دال ہے۔ اگرچہ حیدر قریشی اور عمران شاہد بھنڈر نے بالترتیب ''جدید ادب ڈاٹ کوم'' (جرمنی) اور روزنامہ ''ایکسپریس نیوز'' (لاہور، پاکستان) میں ان کے ساتھ مباحثہ قائم کرنے کی کوشش کی لیکن زیادہ دیر تک اِن کا تعصّباتی چراغ ناصر کے تبحرِ علمی کے سامنے نہ جل سکا۔ ناصر عباس نیّر کے ساتھ فی زمانہ اُردو کا ادبی حلقہ بہت زیادہ توقعات وابستہ کیے ہوئے ہے۔ یہ اُن چند گنے چنے لوگوں میں سے ہیں جو ادبا اور ناقدین کے جمِ غفیر میں اپنی علمیت اور ادبیت کے سہارے اپنی منفرد شناخت قائم کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ ان کی تنقید نگاری کے حوالے سے عصر حاضر کے نامور ادیب اور دانشور پروفیسر ابوالکلام قاسمی فرماتے ہیں کہ:

> ''ناصر عباس نیّر کا نام اُردو کے تنقیدی منظر نامے میں بہت ہی کم عرصے میں اعتبار حاصل کر چکا ہے۔ مغربی تنقید سے عمومی دلچسپی اور نئے تنقیدی نظریات سے گہری وابستگی اُن کی شناخت ہے۔ گزشتہ پندرہ بیس برسوں میں ساختیات اور مابعد ساختیات سے متعلق مسائل و مضمرات

نے اُردو تنقیدی صورتِ حال کو خاصا مغرب آشنا کر دیا ہے۔ ان مسائل پر جن نقادوں کی تحریروں کو سنجیدگی سے قابلِ مطالعہ سمجھا جاتا ہے اُن کے درمیان ناصر عباس نیّر کا نام بہت نمایاں ہے............نئ تنقید کا معاملہ ہو، روسی ہیئت پسندی، قاری اساس تنقید، نو تاریخیت یا تانیثی تنقید اور مابعد جدیدیت سے متعلق مسائل کا ....اُن پر ناصر عباس نیّر کا ذہن صاف، خیالات واضح اور افہام سے لے کر تفہیم تک کے مراحل، استحضار کی حد تک قابلِ تعریف ہیں۔''

دیگر ناقدین

گوپی چند نارنگ، وزیر آغا، شمس الرحمٰن فاروقی، حامدی کاشمیری اور ناصر عباس نیّر کی تنقیدی شخصیات کا سطور بالا میں مختصر جائزہ پیش کیا گیا ہے۔اس دوران ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی تنقیدی نظریات کے معترضین کو بھی اِجمال کے طور پر زیر بحث لایا گیا ہے جس کے پس پشت صرف مجموعی صورتِ حال کی طرف اشارہ کرنا مقصود تھا۔ مذکورہ نظریہ سازوں کے علاوہ بھی کئی معتبر ناقدین دہائیوں سے تنقیدی تھیوری کے حوالے سے اپنی کشادہ ذہنی کی زائدہ تحریریں سامنے لاتے رہتے ہیں جنھوں نے مابعد ساختیاتی تنقیدی منظر نامے کے نگار خانے میں اپنی اپنی انفرادیت کا رنگ بھر دیا۔ایسے ناقدین میں وہاب اشرفی، ابوالکلام قاسمی، عتیق اللہ، قاضی افضال حسین، قدوس جاوید، ظہورالدین، قمر جمیل، فہیم اعظمی، شافع قدوائی، مولا بخش، نظام صدیقی جیسے لوگ اپنے وسیع تنقیدی کارناموں کی بدولت شہرت و مقبولیت حاصل کر چکے ہیں۔

وہاب اشرفی

☆ پروفیسر وہاب اشرفی نے ''مابعد جدیدیت: مضمرات وممکنات'' اور ''مغربی شعریات'' کے علاوہ کئی اہم کتابیں تصنیف کر کے اُردو میں نظریہ سازی کے ماحول کو قائم کرنے میں مدد کی۔ یہ عالمی ادب کے رجحانات اور نمایاں روّیوں سے بھی مناسب حد تک واقفیت رکھتے تھے۔ ''تاریخ ادبیاتِ عالم'' ترتیب دے کر انھوں نے اپنی وسیع علمی اور ادبی

حیثیت سے چونکا دیا۔ ''اُردو فکشن اور تیسری آنکھ'' کے نام سے کتاب لکھ کر وہاب اشرفی نے فکشن تنقید کی شعریات کو مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔

ابوالکلام قاسمی

☆ پروفیسر ابوالکلام قاسمی اُردو تنقید میں کسی تعارف کے محتاج نہیں ہیں۔ ''مشرقی شعریات اور اُردو تنقید کی روایت''، ''شاعری کی تنقید'' اور ''نئے تنقیدی رویّے'' اور ''کثرتِ تعبیر'' جیسی تصانیف سے ان کی تنقیدی شناخت قائم ہوئی ہے۔ وہ مابعد جدیدیت اور تھیوری کے حوالے سے ہراول دستے میں شامل رہتے ہیں۔ ان کا امتیاز یہ ہے کہ وہ مشرقی شعریات کے مقدمات اور مغرب کے زائدہ ادبی رویّوں پر یکساں نظر رکھتے ہیں۔ اُردو میں ایسے ناقدین کی اہمیت و معنویت اس لیے نسبتاً زیادہ ہے کہ یہ مغربی تھیوری کو مشرق کی علمی اور ثقافتی روایات سے تناظرانے پر اصرار کر رہے ہیں جو نئے تنقیدی نظریات کے پھلنے اور پھولنے کے لیے ناگزیر ہے۔

قاضی افضال حسین

☆ پروفیسر قاضی افضال حسین کئی دہائیوں سے نئی فکریات کے تحت لکھ رہے ہیں۔ وہ عصری تنقیدی منظرنامے سے گہری واقفیت رکھتے ہیں جس کا اظہار ان کی تصنیف ''تحریر اساس تنقید'' کے نظری اور اطلاقی تنقید پر مشتمل مضامین سے احسن طریقے سے ہو رہا ہے۔ علاوہ ازیں وہ شعبہ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے شش ماہی مجلّہ ''تنقید'' شائع کر کے مابعد جدیدیت اور تھیوری کے مباحث کو علمی اور ادبی حلقوں میں عام کرنے کا نہایت ہی اہم

کام انجام دے رہے ہیں۔اُن کا طرزِ بیان نہایت ہی سنجیدہ اور عالمانہ نوعیت کا ہوتا ہے۔

عتیق اللہ

☆ نامور استاد پروفیسر عتیق اللہ اُردو کے ممتاز ناقدین کی قبیل سے تعلق رکھتے ہیں۔''تعصّبات''، ''ترجیحات''، ''بیانات'' ان کی اہم تصانیف ہیں۔ان تصانیف کے عنوانات سے حاصل ہورہے صوتی جمالیاتی آہنگ سے صاحبِ کتاب کی ادبی انفرادیت کا احسن طریقے سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ان میں انھوں نے اپنی سنجیدہ فہم وفراست کا ثبوت دیتے ہوئے نظری اور عملی تنقید کے نمونے پیش کیے ہیں۔عتیق اللہ عصرِ حاضر میں اپنی علمی نکتہ رسی کی بدولت نہایت ہی معتبر اور مقتدر نام ہے۔انھوں نے ''ادبی اصطلاحات کی فرہنگ'' مرتب کر کے اپنے تبحرِ علمی کا پختہ ثبوت فراہم کیا ہے۔تھیوری اور مابعد جدیدیت کی فہم سے معمور یہ شخصیت ناقدین کے ہراول دستے میں شمار کی جاتی ہے۔

قدوس جاوید

☆ پروفیسر ایمریٹس قدوس جاوید کئی دہائیوں سے تواتر کے ساتھ مابعد جدیدیت اور تھیوری پر لکھ رہے ہیں۔اس تعلق سے ان کے درجنوں مضامین ہندو پاک کے رسائل و جرائد کی زینت بن چکے ہیں۔''اقبال کی جمالیات'' اور''اقبال کی تخلیقیت'' جیسی تصانیف میں انھوں نے تھیوری کے حوالے سے اقبال کی تفہیم کے نئے زاویے دریافت کیے ہیں۔ مابعد جدیدیت پر ان کی ضخیم کتاب زیرِ ترتیب ہے جو بہت جلد منصۂ شہود پر آکر بحث و تمحیص کا موضوع بن سکتی ہے۔قاری، متن، تھیوری، مصنف، زبان، قرأت پر ان کے متعدد عالمانہ

مضامین سے ان کی تنقیدی شخصیت کا شناخت نامہ تیار کیا جا سکتا ہے۔

شافع قدوائی

☆عصر حاضر کے ادبی منظر نامے میں پروفیسر شافع قدوائی اپنے گوناں گوں تنقیدی کارناموں کی بدولت اعتبار حاصل کر چکے ہیں۔ یہ برصغیر کے جید عالم وادیب مولانا عبدالماجد دریابادی کے پوتے ہیں اس وجہ سے انہیں ادبی فہم وفراست ورثے میں ملی ہے۔ مابعد جدیدیت کے حوالے سے وہ اچھا کام کر رہے ہیں اور ان کے علمی وادبی مزاج ومنہاج کو ذہن میں رکھتے ہوئے ان سے کئی امیدیں وابستہ کی جا سکتی ہیں۔ ’’فکشن مطالعات : پس ساختیاتی تناظر‘‘ سے ان کی مابعد جدید تنقیدی بصیرت کا احسن طریقے سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

مولا بخش

☆ڈاکٹر مولا بخش نے کچھ عرصے سے مابعد جدیدیت اور تھیوری پر کئی مضامین شائع کرائے اور ادبی محافل میں وہ اکثر وبیشتر ان موضوعات پر گفتگو کرتے رہتے ہیں۔ اس دوران انہوں نے اپنی کتاب ۲۰۰۹ء میں ’’جدید ادبی تھیوری اور گوپی چند نارنگ‘‘ شائع کرا کے باضابطہ طور پر مابعد جدید تنقید سے اپنی وابستگی کا اعلان کر دیا۔ اس کتاب کا اضافہ شدہ ایڈیشن ۲۰۱۳ء میں منصۂ شہود پر آیا۔ مولا بخش بیانیات سے دلچسپی رکھتے ہیں نیز دوسرے نئے موضوعات پر بھی متواتر لکھتے رہتے ہیں۔

وہاب اشرفی ، ابوالکلام قاسمی ، قاضی افضال حسین ، عتیق اللہ ، قدوس جاوید ، شافع

قدوائی کے علاوہ ضمیر علی بدایونی، ظہورالدین، نظام صدیقی، قمر جمیل نے بھی مابعد جدیدیت اور تھیوری کی جانب توجہ مبذول کی ہے۔(ان ناقدین کے نظری اور عملی تنقیدی کارناموں پر مدلل اور مفصل بحث میری زیر ترتیب کتاب میں انشااللہ شامل ہوگی)۔

مذکورہ ناقدین کا ذکر یہاں پر اس لیے کیا گیا ہے کہ اُردو میں مابعد جدیدیت اور تھیوری کے مباحث ان ہی سے موسوم ہیں۔ان کی تنقیدی تحریروں کے مطالعہ سے یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ مغربی ادبی رجحانات سے یہ اپنی علمیت کے مطابق واقفیت رکھتے ہیں ۔روایت کے مثبت پہلوؤں کا احترام اور نئے پن کی جستجو ان کے رگ و پے میں احسن طریقے سے سرایت کر چکے ہیں۔

اُردو میں مابعد جدیدیت اور تھیوری کے حوالے سے اس بحث سے یہی نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ اس کے مستقبل کے تعلق سے صورتِ حال نہایت ہی روشن ہے۔1970ء کے بعد ناقدین کی ایک کہکشان نے سامنے آکر ان دونوں کی تشریح وتوضیح میں حتی الوسع کوششیں کیں۔ مابعد جدیدیت کے تحت پیش کیے گئے تنقیدی نظریات کی تشریح وتوضیح نہایت ہی خوش اسلوبی کے ساتھ کی گئی۔تشریح وتعبیر کی اس منزل سے گزرنے کے بعد ان ناقدین سے ان نظریات کو عملی تنقید میں برتنے کی خواہش کی گئی ۔اس طرح انہوں نے ان نئے تنقیدی نظریات کو ادب سنجی کے لیے عملایا اور مضامین کی ایک کثیر تعداد مختلف رسائل و جرائد میں شائع کرا کے اُردو تنقید میں بحث و مباحثہ کو راہ دی۔عملی تنقید کے ان نمونوں کی فہرست اس کتاب کے ایک باب میں الگ سے پیش کی گئی ہے جو ان تنقیدی نظریات کے مستقبل کے

تعلق سے ادبی رجحانات کے پنپنے کے بہت سارے امکانات کو جنم دے رہے ہیں۔

مابعد جدیدیت اور اُردو کے ادبی اقدار کی باہمی مماثلت کی وجہ سے اولالذکر کے تعلق سے دانشوروں کے جو خیالات سامنے آئے ہیں وہ اُردو ادب میں لسانی، ہیئتی، موضوعاتی اور جمالیاتی سطح پر نئے امکانات کا پتہ دیتے ہیں۔ یہ حقیقت بھی اپنی جگہ مسلم ہے کہ مابعد جدیدیت مغربی دانش گاہوں میں برسرِ روزگار اُن پروفیسر صاحبان کی دانشورانہ کاوش کا ثمر ہے جو ہر وقت تغیر پذیر تہذیب وثقافت اور سیاست ومعاشرت کے اثرات سے تخلیقی ادب کو ہم آہنگ رکھنا چاہتے ہیں۔ اُردو میں کچھ ادبا کا یہ کہنا ہے کہ مابعد جدیدیت مغرب کا استعماری ایجنڈا ہے جو مغربی نوآبادیاتی نظام کو تیسری دنیا میں ایک نہ تو دوسری شکل میں قائم و دائم رکھنا چاہتا ہے۔ ان لوگوں کا یہ بھی کہنا ہے کہ مغرب میں مابعد جدیدیت کو مزدور طبقہ کی مخالفت (anti-proletarianism) اور سرمایہ داروں کے صدیوں پرانے استحصالی ہتھکنڈوں کو فکری سطح پر استحکام بخشنے کے لیے پروان چڑھایا گیا۔ ان کا مزید کہنا ہے کہ سامراجی طاقتوں سے گلوخلاصی حاصل کرنے کے لگ بھگ نصف صدی سے بھی زائد عرصہ گزر جانے کے باوجود بھی یہاں کے تہذیب وتمدن اور ثقافت پر نوآبادیات کے گہرے اثرات موجود ہیں، جن کو دور کرنے کے لیے ہم کو فکری سطح پر بہت دیر تک جدوجہد کرنی چاہیے اور اس کا براہ راست یہ مطلب ہے کہ مشرق میں مابعد جدیدیت کو دانشورانہ سطح پر عام کرنا ''East India Company'' کو ازسرِ نو مدعو کر کے غلامی کی زنجیروں میں خود کو مزید جکڑنے کے مترادف ہے۔ اہلِ اُردو کے ان خدشات اور ممکنہ خطرات کے جواب

میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ مغرب صرف استعماریت کا استعارہ نہیں ہے بلکہ ہم نے وقتاً فوقتاً سماجی، علمی، سائنسی اور تہذیبی سطح پر مغرب سے اخذ و استفادہ کیا ہے اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ مشرق کی اپنی کوئی علمی، ادبی، تہذیبی لسانیاتی، جمالیاتی اور فلسفیانہ روایت ہی نہیں ہے بلکہ یہ روایت یہاں پر نہایت ہی منضبط اور مستحکم ہے جس سے دنیا کی دوسری قوموں (جو آج ترقی یافتہ کہلاتی ہیں) نے وقت وقت پر اکتسابِ فیض کیا ہے۔ مگر کیا بین تہذیبی اور ثقافتی مطالعہ اور مکالمہ سے سوچ و فکر میں رنگا رنگی اور تنوّع مندی پیدا نہیں ہوتی؟ اگر نئ تھیوری اور مابعد جدیدیت کو معاصر ادبی ذخیرے سے منہا کر دیا جائے تو ہم اُسی دور کی جانب بڑھیں گے جس میں عروض، بیان اور بدیع کے مثلث کو تنقید کہا جاتا تھا۔ یہاں پر اس بات کا ذکر دل چسپی سے خالی نہ ہوگا کہ عصری تنقیدی ڈسکورس میں بھی وہی نقاد سرخ رو ہو جاتا ہے جو مشرقی ادبیات کے امتیازات سے مکمل واقفیت رکھتا ہے۔ اس لیے یہ ضروری ہے کہ اُردو ادبا اور بالخصوص ناقدین مغرب کے کسی بھی نظریہ کو پیش کرنے سے پہلے اپنی زرخیز ادبی روایات و اقدار کی طرف رجوع کریں۔

یہ بات بالکل صحیح ہے کہ اب کچھ مغربی دانش گاہوں سے مابعد جدیدیت اور تھیوری پر گفتگو کی طرف کئی سالوں سے رجحان کم ہوتا ہوا نظر آ رہا ہے لیکن یہ وہی ادارے ہیں جہاں پر مخصوص آئڈیالوجی سے تعلق رکھنے والے لوگ ان مباحث کو سرمایہ دارانہ استحصال کا دانشورانہ ہتھیار سمجھ رہے ہیں، اس سلسلے میں تھیوری کے ایک اہم سابقہ حامی ٹیری ایگلٹن کا نام قابلِ ذکر ہے۔ انہیں اس کے پسِ پشت پرولیتاری طبقہ کے خلاف خدشات

اورخطرات کی پرچھائیاں نظر آئیں جس کوانھوں نے اپنی کتاب After Theory میں نہایت ہی شرح وبسط کے ساتھ پیش کر کے تھیوری سے متعلق اپنے سابقہ خیالات کی تردید کی۔ٹیری ایگلٹن جیسے کئی مارکسی مفکرین کوتھیوری بورژواژی طبقے کی ذہنی ورزش معلوم ہوتی ہے۔ ورنہ مابعد جدیدیت اوراس کے تحت سامنے آئے نظریات مغرب میں ہنوز ثقافتی مطالعات کا اہم حوالہ ہیں۔اب جب کہ مغرب کی ہر بات کواُردو میں پہنچنے کے لیے دوتین دہائیاں لگتی ہی ہیں اس لیے اُردو میں مابعد جدیدیت اورتھیوری کے مباحث کوصحیح تناظر میں پہنچنے میں ابھی کافی وقت درکار ہے۔

مذکورہ نکات کوذہن میں رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ گوپی چند نارنگ، وزیرآغا، حامدی کاشمیری ، ناصرعباس نیّر ، وہاب اشرفی، عتیق اللہ، ابوالکلام قاسمی ، قاضی افضال حسین ، قدوس جاوید،شافع قدوائی ،ظہور الدین ، مولابخش جیسے ناقدین کو مابعد جدیدیت اوراس کی چھتر چھایامیں سامنے آئے تنقیدی نظریات میں ادبی تنوّع مندی کے امکانات نظرآتے ہیں۔ناقدین کی اس قبیل کاتعلق اُس دانشورانہ طبقہ سے ہے جومغرب اور مشرق کی ادبی اقدار پریکساں نظررکھتا ہے۔ یہ لوگ مابعد جدیدیت اور نئے تنقیدی نظریات کی اہمیت کے قائل ہیں اوراسی لیے نئے اورتازہ ہواؤں کی آمد کوگلستانِ ادب میں ضروری سمجھتے ہیں اورادبی مطالعات کے ضمن میں مشرقی تناظر میں مختلف علوم سے استفادہ پربھی اصرارکرتے ہیں۔ان ناقدین نے مابعد جدیدیت کے تحت پیش کیے گئے نظریاتِ نقدکویوں ہی قبول نہیں کیا ہے بلکہ وہ ہرگام پہ اُن معترضین کونہایت ہی استدلالی انداز میں جواب دیتے

ہیں جو ''نئی تنقیدی تھیوری کو مغرب کے چبائے ہوئے نِوالے، پروفیسروں کے ڈھکوسلے یا سرمایہ دارانہ سماج کا ایجنڈا'' قرار دیتے ہیں۔ابھی تک کی تحقیق سے یہ نتائج ظاہر ہوئے ہیں کہ کچھ اہم اُردو ناقدین نے مابعد جدیدیت اور نئے تنقیدی نظریات کو نئے تنقیدی محاورے کا حصہ بنانے میں سنجیدہ کوششیں کیں۔ ورنہ ان کو قائم کرنے میں کافی وقت درکار تھا۔ان کی شعوری کاوشوں کے طفیل ہی موجودہ ادبی اور تنقیدی صورتِ حال کو قابلِ بیان فائیدہ پہنچا ہے۔

تھیوری کے اطلاق کے حوالے سے اس وقت صورتِ حال مناسب حد تک اطمنان بخش ہے اور اگر اس میں کوئی دشواری پیش آرہی ہے تو وہ صرف ناقدین کی مشرقی اور مغربی شعریات اور رسومات سے عدم واقفیت کا ہی نتیجہ ہے۔اُردو تنقید کے عصری منظرنامے پر نظر دوڑاتے ہی پتہ چلتا ہے کہ بیشتر ناقدین تھیوری کے تکثیری مزاج سے کم ہی واقف ہیں جب کہ کچھ مشرقی تنقید کے بنیادی مقدمات سے بے بہرہ ہیں۔ مابعد جدید تھیوری کو اُردو تنقید کا حصہ بنانے کے لیے ہمیں مولانا الطاف حسین حالؔی کے طریقہ کار کی طرف رجوع کرنا ہوگا کیوں کہ یارانِ نکتہ داں کا یہ دعویٰ کہ حالؔی نے بھی ''پیروئ مغرب'' کی علم اٹھا کر ہی اُردو تنقید کی باضابطہ بنیاد ڈالی تھی، صحیح ہے اور انھوں نے ایسا مشرقی شعریات کی عظیم روایات اور اقدار کی کامل تفہیم وتعبیر کے بعد ہی کیا تھا بلکہ اِن روایات کے استحکام کی فکر بھی انہیں دامن گیر تھی۔ مغربی تنقید کے نظریات کو اگر برّصغیر کے سیاسی، سماجی، ادبی، علمی اور تہذیبی حوالوں کے ساتھ پیش کیا جائے اور یہاں کے ادبی مزاج سے ہم رشتگی کے ضامن ہوں تو پھر یہ یقیناً

اُردو تنقید میں برگ و بار لا سکتے ہیں۔ ہاں معترضین شعوری اور غیر شعوری سطح پر مخالفت کے لیے ہر ڈگر پر کھڑے نظر آئیں گے جن کے لیے اقبالؔ کب کے کہہ گئے ہیں ؎

طرزِ کہن پہ اڑنا آئینِ نو سے ڈرنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں

☆☆☆☆☆

کتابیات

اُردو کتب

۱۔ آل احمد سرور، جدیدیت اور اُردو ادب (مرتبہ)، علی گڑھ، شعبہ اُردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ۱۹۶۹ء

۲۔ آل احمد سرور، تنقید کیا ہے، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۲ء۔

۳۔ ابو الکلام قاسمی، مشرقی شعریات اور اُردو تنقید کی روایت، دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان، ۱۹۹۸ء

۴۔ ابوالکلام قاسمی، شاعری کی تنقید، علی گڑھ (اتر پردیش)، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۱ء۔

۵۔ ابوالکلام قاسمی، نئے تنقیدی رویّے، علی گڑھ (اتر پردیش)، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۸ء۔

۶۔ احتشام حسین، ذوقِ ادب اور شعور، لکھنو، سرفراز قومی پریس، ۱۹۶۳ء۔

۷۔ احتشام حسین، تنقید اور عملی تنقید، دہلی، آزاد کتاب گھر، ۱۹۵۲ء۔

۸۔ احتشام حسین (مرتبہ)، تنقیدی نظریات، لکھنو، اتر پردیش اُردو اکادمی، ۲۰۰۷ء

۹۔ احمد سہیل، ساختیات (تاریخ نظریہ اور تنقید)، دہلی، تخلیق کار پبلشرز، ۲۰۰۰ء۔

۱۰۔ اختر اورینوی، قدر و نظر، لکھنو، ادارۂ فروغ اردو، ۱۹۵۵ء۔

۱۱۔ افتخار جالب (مرتب)، نئ شاعری۔ ایک تنقیدی مطالعہ، لاہور، نئ مطبوعات،

۱۹۶۶ء۔

۱۲۔ امداد امام اثر، کاشف الحقائق (مرتب وہاب اشرفی)، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۲ء۔

۱۳۔ انتظار حسین، علامتوں کا زوال، دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ بہ اشتراک قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، ۲۰۱۱ء

۱۴۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، دہلی، کتابی دنیا، ۱۹۹۹ء۔

۱۵۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر تاریخ، اسلام آباد (پاکستان)، مقتدر قومی زبان، ۱۹۹۱ء۔

۱۶۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، نئی تنقید، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ء۔

۱۷۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ادب کلچر اور مسائل، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۶ء۔

۱۸۔ جمیل جالبی (مترجم)، ارسطو سے ایلیٹ تک، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۸ء۔

۱۹۔ حالی، الطاف حسین، مقدمہ شعر و شاعری، لکھنو، اتر پردیش اُردو اکادمی، ۲۰۰۱ء۔

۲۰۔ حامد اللہ افسر، نقد الادب، آن لائن ایڈیشن، یہ کتاب www.rekhta.org پر دستیاب ہے۔

۲۱۔ حامدی کاشمیری، ڈاکٹر، اُردو افسانہ.........تجزیہ، دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، ۲۰۱۰ء

۲۲۔ حامدی کاشمیری، ڈاکٹر، اکتشافی تنقید کی شعریات، راج باغ سرینگر، کمپوٹرسٹی، ۱۹۹۹ء

۲۳۔ حامدی کاشمیری، ڈاکٹر، اکتشاف واستدلال، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۸ء

۲۴۔ حامدی کاشمیری، ڈاکٹر، متن میں معنی کا عمل، راج باغ سری نگر کشمیر، کمپوٹرسٹی، ۲۰۰۶ء

۲۵۔ حامدی کشمیری، ڈاکٹر، اکتشاف بطورِ تنقید، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء

۲۶۔ حامدی کاشمیری، ڈاکٹر، ناصر کاظمی کی شاعری، راج باغ سری نگر کشمیر، کمپوٹرسٹی۔ ۱۹۹۶ء

۲۷۔ حامدی کاشمیری، ڈاکٹر، جدید اُردو نظم پر یورپی اثرات، سری نگر، میزان پبلشرز، طبع سوم ۲۰۰۸ء

۲۸۔ حامدی کاشمیری، ڈاکٹر، کارگہہ شیشہ گری، بٹہ مالو سری نگر، میزان پبلشرز، ۲۰۰۳ء

۲۹۔ حامدی کاشمیری، ڈاکٹر، غالب جہانِ دیگر، بٹہ مالو سری نگر، میزان پبلشرز، ۲۰۰۹ء۔

۳۰۔ حامدی کاشمیری، ڈاکٹر، معاصر تنقیدی رویّے، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،

۱۹۹۷ء۔

۳۱۔ حیدر قریشی، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اور مابعد جدیدیت، آن لائن ایڈیشن، www.urdudost.com پر دستیاب ہے۔

۳۲۔ دانیال طریر، معاصر تھیوری اور تعینِ قدر، کوئٹہ، مہر در انسٹی ٹیوٹ آف ریسرچ اینڈ پبلی کیشن، اکتوبر ۲۰۱۲ء،

۳۳۔ دیوندر اسر، ادب کی آبرو، دہلی، مکتبہ شاہراہ، ۱۹۶۸ء۔

۳۴۔ دیوندر اسر، نئی صدی اور ادب، دہلی، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزر، ۱۹۹۶ء۔

۳۵۔ دیوندر اسر، نئی صدی اور ادب، دہلی، پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزر، ۲۰۰۰ء۔

۳۶۔ سید محمد نواب کریم، اُردو تنقید (حالی سے کلیم تک)، دہلی، تخلیق کار پبلشرز، ۲۰۰۴ء

۳۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، مغرب میں نفسیاتی تنقید، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء۔

۳۸۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، تنقیدی دبستان، دہلی، تخلیق کار پبلشرز، ۲۰۰۶ء

۳۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، مغرب میں نفسیاتی تنقید، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء۔

۴۰۔ شارب ردولوی، جدید اُردو تنقید اصول و نظریات، لکھنو، اتر پردیش اُردو اکادمی، طبع ششم، ۲۰۰۴ء۔

۴۱۔ شافع قدوائی، فکشن مطالعات کا پس ساختیاتی تناظر، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ

ہاؤس،۲۰۱۱ء

۴۲۔ شبلی نعمانی، علامہ، شعر العجم (جلد چہارم)، اعظم گڑھ، معارف پریس، ۱۹۵۱ء۔

۴۳۔ شمس الرحمٰن فاروقی، تعبیر کی شرح، دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ بہ اشتراک قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، ۲۰۰۶ء۔

۴۴۔ شمس الرحمٰن فاروقی، شعر شور انگیز (جلد چہارم)، دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۴ء۔

۴۵۔ شمس الرحمٰن فاروقی، داستانِ امیر حمزہ کا مطالعہ (جلد اول)، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئ دہلی۔ دسمبر۔ ۲۰۰۹ء

۴۶۔ شمیم حنفی، جدیدیت کی فلسفیانہ اساس، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئ دہلی، مارچ۔ ۲۰۰۵ء

۴۷۔ شمیم حنفی، تاریخ، تہذیب اور تخلیقی تجربہ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ء

۴۸۔ ضمیر علی بدایونی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت، کراچی، اختر مطبوعات، ۱۹۹۹ء۔

۴۹۔ ظہور الدین، ڈاکٹر، جدید ادبی و تنقیدی نظریات، دہلی، سیمانت پرکاشن، سنہ اشاعت ۲۰۰۷ء۔

۵۰۔ عابد علی عابد سید، اصول انتقاد ادبیات، لاہور مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء۔

۴۴۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، اردو تنقید کا ارتقاء، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۷ء۔

۴۵۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، تنقیدی تجربے، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۹ء۔

۴۶۔ عبدالسلام ندوی، مولانا، شعرالہند (حصہ دوم)، اعظم گڑھ، مطبع معارف، ۱۹۵۴ء۔

۴۷۔ عبدالرحمٰن، مولانا، مراۃ الشعراء، لاہور، بک ایمپوریم، س ن۔

۴۸۔ عبداللہ، سید ڈاکٹر، اشارات تنقید، دہلی، کتابی دنیا، ۲۰۰۵ء۔

۴۹۔ عبداللہ، سید ڈاکٹر، اردو ادب (۱۹۵۷ء تا ۱۹۶۶ء)، لاہور، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۶ء۔

۵۰۔ عتیق اللہ، بیانات، دہلی، سیمانت پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء

۵۱۔ عتیق اللہ، تعصّبات، دہلی، سیمانت پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء۔

۵۲۔ عتیق اللہ، ترجیحات، دہلی، سیمانت پبلی کیشنز، ۲۰۰۴

۵۳۔ عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی کلچر (مترجم جمیل جالبی)، لاہور، ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۹۰ء۔

۵۴۔ عمران شاہد بھنڈر، فلسفہ مابعد جدیدیت: تنقیدی مطالعہ، کراچی، سٹی بک پوائنٹ، اشاعتِ دوم۔ ۲۰۱۰ء

۵۵۔ عنوان چشتی، اُردو میں کلاسیکی تنقید، دلی، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ بہ اشتراک قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، ۲۰۱۲ء۔

۵۶۔ فضیل جعفری، آبشار اور آتش فشاں ،قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئ دہلی، ۲۰۰۷ء

۵۷۔ قاضی افضال حسین (مرتب)، متن کی قرات،شعبۂ اُردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی،علی گڑھ،۲۰۰۶ء

۵۸۔ قاضی افضال حسین ، میرؔ کی شعری لسانیات، دہلی، عرشیہ پبلی کیشنز، طبع اول ۱۹۸۳ء

۵۹۔ قاضی افضال حسین (مرتب)، تنقید ،شعبۂ اُردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی،علی گڑھ،۲۰۰۸ء

۶۰۔ قاضی افضال حسین ،تحریر اساس تنقید، علی گڑھ (اتر پردیش)، ایجوکیشنل بک ہاؤس،۲۰۰۹ء۔

۶۱۔ قدوس جاوید،ڈاکٹر، ادب کی سماجیات،حضرت بل، سرینگر،تہذیب پبلی کیشنز،۱۹۸۶ء

۶۲۔ قدوس جاوید، ڈاکٹر،اقبال کی جمالیات،حضرت بل، سرینگر،اقبال اسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی،۲۰۰۰ء

۶۳۔ قدوس جاوید ڈاکٹر،اقبال کی تخلیقیت ،حضرت بل سرینگر،اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی،۲۰۰۵ء

۶۴۔ قمر جمیل، جدید ادب کی سرحدیں (جلد اول، دوم)، کراچی، مکتبہ دریافت،

۲۰۰۰ء۔

۶۵۔ کلیم الدین احمد، اردو تنقید پر ایک نظر،علی گڑھ (اتر پردیش)، ایجوکیشنل بک ہاؤس،۱۹۸۸ء۔

۶۶۔ کلیم الدین احمد، میری تنقید: ایک باز دید، پٹنہ (بہار)،سلسلۂ مطبوعات خدا بخش اورینٹل لائبریری،سنہ اشاعت درج نہیں

۶۷۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ادبی تنقید اور اسلوبیات، دہلی ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۲۰۰۱ء۔

۶۸۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، قاری اساس تنقید، دہلی ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء

۶۹۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر (مرتب)، اردو افسانہ روایت ومسائل، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۲۰۰۴ء۔

۷۰۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، دہلی، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان۲۰۰۴ء۔

۷۱۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر ،اسلوب اور اسلوبیات، دہلی ،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۱۹۹۶ء

۷۲۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر ،ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعدجدیدیت ، ممبئی ،ایڈشاٹ پبلی کیشنز،۲۰۰۴ء

۷۳۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر ،جدیدیت کے بعد، دہلی،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس،۲۰۰۴ء

۷۴۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر (مرتب)، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ،دہلی ، دہلی اردواکادمی،۱۹۹۸ء۔

۷۵۔ گوپی چند نارنگ ،ڈاکٹر،فکشن شعریات تشکیل وتنقید، دہلی ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۹ء

۷۶۔ لطف الرحمٰن ،جدیدیت کی جمالیات ، پٹنہ(بہار)،صائمہ پبلی کیشنز،۱۹۹۳ء

۷۷۔ مجنون گورکھپوری، ادب اور زندگی (چند تنقیدی مضامین کا مجموعہ)، گورکھپور، ایوانِ اشاعت،سنہ اشاعت درج نہیں۔

۷۸۔ محمد حسن، ڈاکٹر، اردو ادب میں رومانوی تحریک، دہلی (بھارت)، دہلی اُردو اکادمی،۲۰۰۳ء

۷۹۔ محمد حسن عسکری،ستارہ یا بادبان،لاہور،مکتبہ سات رنگ،۱۹۶۳ء۔

۸۰۔ محمد علی صدیقی ،نشانات، کراچی ،ادارہ عصر نو،۱۹۸۱ء۔

۸۱۔ محی الدین قادری زور، ڈاکٹر،روحِ تنقید،حیدرآباد (بھارت)،ادارہ ادبیاتِ اُردو،۱۹۷۳ء۔

۸۲۔ ممتاز حسین ،نقدِ حرف، کراچی ،مکتبہ اسلوب،۱۹۸۵ء۔

۸۳۔ مناظر عاشق ہرگانوی، ڈاکٹر، وزیر آغا کی امتزاجی نظریہ سازی،دہلی،

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۸ء

۸۴۔ مناظر عاشق ہرگانوی، ڈاکٹر، گوپی چند نارنگ کی ادبی نظریہ سازی، نئ دہلی، ادب پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء۔

۸۵۔ مولا بخش، جدید ادبی تھیوری اور گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، طبع اول ۲۰۰۹ء

۸۶۔ مولا بخش، جدید ادبی تھیوری اور گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، نئ دہلی، طبع دوم ۲۰۱۳ء

۸۷۔ ناصر عباس نیّر، ڈاکٹر، جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اُردو تناظر میں) ، کراچی، انجمن ترقی اُردو پاکستان، ۲۰۰۴ء

۸۸۔ ناصر عباس نیّر، ڈاکٹر، مابعد جدیدیت : نظری مباحث، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۷ء

۸۹۔ ناصر عباس نیّر، ڈاکٹر، ساختیات: ایک تعارف، آن لائن ایڈیشن دستیاب بہ اُردو دوست ڈاٹ کوم (www.urdudost.com)

۹۰۔ ناصر عباس نیّر، ڈاکٹر، لسانیات اور تنقید، آن لائن ایڈیشن دستیاب بہ اُردو دوست ڈاٹ کوم (www.urdudost.com)

۹۱۔ وزیر آغا، اُردو شاعری کا مزاج، دریا گنج نئ دہلی، سیمانت پرکاشن، سنہ اشاعت درج نہیں۔

۹۲۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، تخلیقی عمل، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۷۳ء۔

۹۳۔ وزیر آغا، تنقید اور جدید اُردو تنقید، دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ بہ اشتراک قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، ۲۰۱۱ء

۹۴۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، ساختیات اور سائنس، لاہور، مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۸۹ء۔

۹۵۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، دستک اس دروازے پر، لاہور، مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۹۴ء۔

۹۶۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، معنی اور تناظر، سرگودھا، مکتبہ نردبان، ۱۹۹۸ء۔

۹۷۔ وہاب اشرفی، ڈاکٹر، مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، دہلی، ۲۰۰۴ء

۹۸۔ وہاب اشرفی، جدید مغربی جمالیات، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۱۱ء۔

۹۹۔ وہاب اشرفی، ڈاکٹر، اُردو فکشن کی تیسری آنکھ، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ء

English Books

1. Althusser, L., The Conditions of Marx's Scientific Discovery, Theoritical Practice, London, New Left Books, 1971.
2. Althusser, L., Essayas in Self Criticism, London, New Left Books, 1972.
3. Belsey, Catherine Critical Practice, London, Methuen, 1980.
4. Cullar, Jonathan, Structualist Poetics, Structuralism, Linguistic and the Study of Literature, London, Routelddge and Kegan Paul, 1975.
5. Cullar, Jonathan, The Pursuit of Sings: Somotics, Literature, Deconstruction, London, Routledge and Kegan Paul, 1981.
6. Christopher Norris: Deconstruction: Theory and

Practice, London, Metheun, 1982.

7. De Saussure, Ferdinand, Course in General Linguistics, London, Foutana, 1974.
8. De. Man, Paul: Blindness Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism, Minnepolis, University of Minnesota Press, 1971.
9. Derride Jacques Dissemination (trans and introduction by Barbra Johnson), Chicago, University of Chicago Press, 1981.
10. Derride Jacques of Grammatology (trans by Bayatn Chakrrorth Spivok), Baltimore, Johan Hopkins University Press, 1976.
11. Derride Jacques, Writing and Difference (Trans Alan Bass), Chicago University of Chicago Press, 1981.
12. Derride Macques, Speech and Phenomina and Other Essays on Husserl Theory of Signs (trans

David B. Allison), Eranston, North Western University, 1973.

13. Derride Jacques: Position (Trans Alan Bass), Chicago, University of Chicago Press, 1981.
14. Edward Said, Orientalism, New York, Mackmillan, 1978.
15. Edward Said, The World, The Text and the Critic, Cambridge, Mass, 1985.
16. Eagletion, Terry: Criticism and Ideology, London, New Meethenn, 1976.
17. Eagletion, Terry: Literary Theory: An Introduction, Black Well, Oxford, 1983.
18. Fish, Stanely, Surprised by Signs, The Reader in Paradize Lost, New York, St. Martin's Press, 1976.
19. Fish Stanely, Is There a Text in This Class? Cambridge Harward University Press, 1980.

20. Fredrick Jameson, Political Unconscious, Narrative as a Symbolic Act. London, Mackmillan, 1981.
21. Goldmann, Lucien, The Hidden God: London, Routledge and Kegan Paul, 1964.
22. Hartman, Geoffry, Criticism in Wilderness, The Study of Literature Today, New Haven, Yale University Press, 1968.
23. Holland, Norman, The Dynamics of Literary Response, Oxford University Press, 1968.
24. Holland, Norman, 5 Readers Reading, New Haven, Yale University Press, 1975.
25. Hawkers, Terrence: Structualism and Semotics, London, Methenn, 1986.
26. Jakabson, Roman: Linguistics and Poetics, Cambridge University Press, 1960.
27. Jakobson, Roman: Fundamentals of Language,

Paris, Monton, 1975.

28. John Sturrock Structuarlism and Since, Oxford, 1979.
29. John Dewy Hegal (Edited by Michelinwood), London, Oxford, 1985.
30. Lacan, Jacques, Ecrits: A Selection (trans, Alan Sheridan), London, Tavistock, 1977.
31. Lacan, Jacques, The Four Fundamental Concepts of Psychoanalys is (tras Alam Sheridan), Hamrmond Swroth, Penguin, 1979.
32. Levi Strauss, Claude, Structural Anthroplogy, London, Allen Lane, 1968.
33. Mazharrudin Siddiqi, Modern Reformist Thought in Muslim World, Islamabad, Islamic Research Institute, 1982.
34. Machergey, Pierre, A Theory of Literary Production, London, Routledge and Kegan

Paul, 1978.

35. Marmie Hughas Warrcanghton, Fifty Key Thinkers on History, London, Routledge, 2000.
36. Maryanne Ferguson, Images of Women in Literature, Boston Mifflin Co. 1981.
37. Michel Foucault, Madness and Civilization, A History of Insanity in the Age of Reason (trans. Richard Harward), New York, Vintage Books, 1973.
38. Michel Foucault: The Order of Things, London, Tavistock, 1970.
39. Micheal Foulcault, Discipline and Punish (trans. Alan Sheridau), London, Allen Laue, 1977.
40. Michel Foucault, The Archealogy of Knowledge (trans. A.M. Sheridan), London,Tavistock ,1972.
41. Neithche, Thus Spoke the Zarathustra, London, Penguin Books, 1983.

42. North Rope Fry, Anatomy of Criticism, Princton, Princton University Press, 1957.
43. Jean Baudrilard, The Mirror of Production, St. Louis, Telos Press, 1975.
44. Richard Harland, Super Structualism, London, Routledge, 1967.
45. Robertcon Davis, Contemporary Literary Criticism, New York, Lougman, 1989.
46. Rland Barthes, Elements of Semiology (trans Annlette Lavers and Colin Smith), New York, Hill and Wang, 1968.
47. Roland Barthes, Mythologies (trans. Annethe Lavers) St. Albans, Palad in 1973.
48. Roland Barthers: S/Z (trans. Richard Millery), London, Jonathan Cape, 1975).
49. Roland Barthes, The Pleasure of Text (trans Stephen Heath), Glasgow, Fontana/ Collins,

1976.

50. Robert Scholes, Structuralism in Literature, New Haven, Yale University Press, 1976.

51. Todorov, Tzvelan, Introduction to Poetics, Brighton, The Harrester Press, 1981.

52. Todorov, Tzvelan, The Fantastic, A Structural Approach to a Literary Genre, Ithaca, Cornell University Press, 1975.

53. V.S. Seturaman, Contemporary Criticism, India, S.G. Wasmire for Mackmillan, 1989.

54. Wazir Agha, Dr. Sympheney of existence, Lahore, Maktba e Auraq, 1995.

55. Will Durant, The Story of Philosophy, New York, WSP, 1994.

56. Will Durant, Pleasures of Philosophy, New York, A Touch Stock Books, 1981.

رسائل و جرائد

نمبر	نام رسالہ	نام مدیر	ناشر	مقام اشاعت
١	آج کل (ماہنامہ)	ابرار رحمانی	پبلیکیشنز ڈیوژن، حکومتِ ہند	دہلی
٢	آئندہ (سہ ماہی)	محمود واجد	محمود واجد	کراچی
٣	اُردو ادب (سہ ماہی)	اسلم پرویز	انجمن ترقی اُردو (ہند)	دہلی
٤	استعارہ (سہ ماہی)	حقانی القاسمی، صلاح الدین پرویز	صلاح الدین پرویز	نئی دہلی
۵	اوراق (ماہنامہ)	وزیر آغا	وزیر آغا	کراچی
٦	ایوانِ اُردو (ماہنامہ)	مرغوب حیدر عابدی	دلی اُردو اکادمی	دلی

۷	بازیافت (سالانہ)	منصور احمد منصور	شعبہ اُردو، کشمیر یونیورسٹی	سرینگر، کشمیر
۸	تسطیر (شش ماہی)	نصیر احمد ناصر	نصیر احمد ناصر	لاہور
۹	تسلسل (شش ماہی)	سکھ چین سنگھ	شعبہ اُردو، جموں یونی ورسٹی	جموں
۱۰	جہات (شش ماہی)	حامدی کاشمیری	حامدی کاشمیری	سرینگر
۱۱	ذہنِ جدید (سہ ماہی)	زبیر رضوی	زبیر رضوی	نئی دلی
۱۲	سب رس (ماہنامہ)	بیگ احساس	ادارۂ ادبیاتِ اُردو	حیدرآباد
۱۳	سوغات (شش ماہی)	محمود ایاز	محمود ایاز	بنگلور
۱۴	شاعر (ماہنامہ)	افتخار امام صدیقی	افتخار امام صدیقی	ممبئی
۱۵	شب خون (ماہنامہ)	شمس الرحمٰن فاروقی	شمس الرحمان فاروقی	الہ آباد
۱۶	شعر حکمت (شش ماہی)	شہریار، مغنّی تبسّم	مکتبہ شعر و حکمت	حیدرآباد

۱۷	فکر و تحقیق (سہ ماہی)	خواجہ محمد اکرام الدین	قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان	نئی دہلی
۱۸	کوہسار (ماہنامہ)	مناظر عاشق ہرگانوی	مناظر عاشق ہرگانوی	بھاگلپور، بہار
۱۹	مباحثہ (سہ ماہی)	وہاب اشرفی	وہاب اشرفی	پٹنہ، بہار
۲۰	نیا ورق (سہ ماہی)	شاداب رشید	کتاب دار پبلی کیشنز	ممبئی